

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálého východu

Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky

Dita Nymburská

Sdělování ‚nevyslovitelného‘

Poselství skrytá v tvorbě a v životě Mišimy Jukia

Speaking of the ‘unspeakable’

Messages hidden in the works and in the life of Mishima Yukio

Disertační práce

vedoucí práce – Prof. Zdenka Švarcová, Dr.

2013

Poděkování:

Děkuji paní prof. Zdence Švarcové, Dr. za její ochotu ujmout se mé práce i za cenné rady, pečlivé komentáře a nesmírnou trpělivost.

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31. 3. 2013

Abstrakt

Předkládaná disertační práce se věnuje Mišimovi Jukiovi a způsobu, jakým tento autor, jehož mysl především v posledním desetiletí života zaměstnávaly úvahy o nedokonalosti lidského jazyka, vyjadřoval to, co nedokázal nebo nechtěl sdělit explicitně. V práci vycházím z metaforu čtyř řek vlévajících se do Moře hojnosti, jednoho z aridních měsíčních moří, kterou spisovatel krátce před svou smrtí použil pro svůj „rozporuplný“ život. Čtyři řeky, jejichž vody splynuly v Mišimově závěrečném díle, grandiózní tetralogii *Moře hojnosti*, představovaly čtyři oblasti autorova života, z nichž mu každá umožňovala vyjadřovat své ideje a pocity poněkud odlišným způsobem. Řeka *Psaní* zastupovala jeho beletrii, řeka *Scéna* odkazovala k dramatické tvorbě a hereckým aktivitám, řeka *Tělo* zdůrazňovala roli kulturistiky a dalších sportovních aktivit v jeho životě a řeka *Činy* dokumentovala to, jak se ze změkčilého spisovatele stal „muž činu“.

První část práce je věnována Mišimovu pohledu na verbální komunikaci. Mišima, uznávaný dramatik a spisovatel, věnoval větší část svého života usilovné práci na svých románech, povídkách, hrách a esejích, přesto byl ale jeho vztah ke slovům značně ambivalentní. Na jedné straně si spisovatel rád se slovy pohrával a jeho styl byl oceňován pro svou jasnost, jemnost, bohatou slovní zásobu a figurativní jazyk, a tak byl již na počátku své literární kariéry označován za nejnadanějšího poválečného japonského autora. Na straně druhé se ale téma jazyka jako bariéry stalo jedním z hlavních motivů Mišimova psaní. Mnozí z jeho hrdinů, dokonce i ti, kteří dokážou používat jazyk tak dokonale, jako samotný Mišima, selhávají, když se snaží sdělovat své pocity a ideje. V posledním desetiletí svého života pak spisovatel opakovaně vyjadřoval své pochybnosti o jazyku i v teoretických pojednáních.

Ve druhé části práce propojuji Mišimův pohled na slova s jeho zdůrazňováním významu činů a těla v lidské komunikaci. Vycházím zde především z jeho teoretických pojednání, jejichž závěry konfrontuji s poznatky získanými z analýzy jeho beletristické a dramatické tvorby. Zohledňuji však také jeho veřejně prezentované činy a postoje i význam sportovních aktivit, zvláště kulturistiky, v jeho životě. Toto zkoumání je teoreticky podepřeno především poznatky z oblasti filozofie jazyka, pozornost ale věnuji také tradičnímu japonskému postoji ke slovům, který po staletí ovlivňoval zejména zenový buddhismus, a nihilisticky zaměřeným autorům, již ovlivnili Mišimův styl i výběr témat.

Ve třetí části se zaměřuji na obraznost v Mišimově beletristické tvorbě a její analýzu. Shrnuji zde nejprve názory na obrazné výrazy, které se vyvíjely od starověku do současnosti.

Teoretické poznatky poté aplikuji na rozbor metaforických výrazů v povídkách *Cigareta a Moře v záři zapadajícího slunce* a v románu *Zlatý pavilon*. Při analýze metaforických výrazů se opírám především o poznatky kognitivních věd, Mišimovu metaforiku tak analyzuji z hlediska smyslového vnímání, sfér, z nichž autor metaforické výrazy čerpá, a prostorového začlenění metaforických výrazů. Pozornost věnuji také metaforice postav a poselstvím, která spisovatel do svých děl vložil.

Poslední část práce je věnována sdělení, které je skryto v Mišimově sebevraždě. V této části vycházím ze spisovatelova pojetí *kanši*, tedy dobrovolné smrti, která je vyjádřením silného protestu vůči autoritám, a z Mišimova pohledu na poválečný vývoj japonské společnosti. Věnuji se však také implicitním sdělením skrytým v Mišimově díle, poněvadž i v umělcově *seppuku* lze nalézt nihilistický pohled na svět, snahu vytvořit z vlastního života legendu, fascinaci smrtí, masochistické sklony a další aspekty, které jsou zachyceny ve spisovatelově tvorbě. Zohledňuji ovšem i poznatky, k nimž dospěli badatelé, kteří se věnují výzkumu Mišimovy tvorby a života.

Klíčová slova:

Mišima Jukio, japonská literatura, filozofie jazyka, metafora, obraznost, sebevražda

Summary

My dissertation focuses on Mishima Yukio and the way the author, who strongly occupied himself with reflections on the imperfection of human language during the last decade of his life, conveyed the things that he was not able to or did not want to express explicitly. The dissertation is based on the metaphor of four rivers flowing into the Sea of Fertility, one of the arid lunar maria, that the writer used for his 'inconsistent' life shortly before his death. The four rivers that merged in Mishima's final work, the grandiose tetralogy *The Sea of Fertility*, represented four areas of the author's life. Each of them allowed him to express his ideas and feelings in a slightly different way. The River of Writing represented his fiction, the River of Theater showed his plays and his acting, the River of Body emphasized the role of bodybuilding and other sports in his life and finally, the River of Action revealed how the effeminate writer had transformed himself into a 'man of action'.

The first section of my dissertation deals with Mishima's view on verbal communication. Although Mishima was a renowned writer and playwright who for the most part led a hardworking life and poured most of his energy into his writing, his attitude towards words was rather ambivalent. On the one hand, Mishima loved playing with words; his style was appreciated for its brightness, the subtlety and richness of his vocabulary, and figurative language and so the writer was recognized as the most gifted post-war Japanese author already in his twenties. On the other hand, language as a barrier to other people became one of the leading motives of Mishima's writing; many of his heroes, even those who able to use words in the most elaborated way, like Mishima himself, failed when they tried to communicate their feelings or ethical ideas. In the last decade of his life, Mishima expressed repeatedly his doubts about language even in his theoretical treatises.

In the third part, I focus on figurative language in Mishima's literary production and its analysis. Here, I first summarise the opinions on figurative expressions which have developed from antiquity to the present. I then apply the theoretical knowledge to an analysis of the metaphoric expressions in the short stories *Cigarette* and *Sea and Sunset* and in the novel *The Temple of the Golden Pavilion*. In the analysis of the metaphorical expressions, I rely mainly on knowledge from the cognitive sciences; hence, I analyse Mishima's metaphoric language from the perspective of the perception of the senses, sphere from which the author draws his metaphoric expressions, and a spatial embodiment of the metaphorical expressions. I also devote attention to the metaphorical language of the characters and message that the writer put into his works.

The final part of the work is devoted to the message hidden in Mishima's suicide. In this part, I proceed from the writer's conception of *kanshi*, thus voluntary death, which is an expression of strong protest against the authorities, and from Mishima's perspective on the post-war development of Japanese society. Nevertheless, I also deal with the implicit message hidden in Mishima's work, since even in the artist's *seppuku* it is possible to find a nihilistic view of the world, an effort to create a legend from his own life, fascination with death, masochistic tendencies and other aspects that are captured in the writer's production. I naturally also take into account the knowledge reached by researchers who have devoted themselves to the study of Mishima's production and life.

Keywords:

Mishima Yukio, Japanese literature, philosophy of language, metaphor, figurative language, suicide

Obsah

Předmluva.....	10
Úvod – Čtyři řeky Mišimova života.....	15
1. Slova a skutečnost.....	28
2. Obraz světa v jazyce	34
2.1 Verbální koncepty a lpění na slovech.....	43
2.2 Slova a tělo.....	55
2.3 Slova a činy.....	68
2.4 Intuitivní porozumění.....	89
3. Obrazná řeč.....	102
3.1 Vývoj pohledu na metaforické výrazy.....	107
3.2 Metaforické výrazy a symbolika.....	116
3.3 Metaforika v Mišimově díle.....	127
4. Mišimův odchod ze scény.....	162
Závěr.....	176
Přílohy	
1. Stručné obsahy Mišimových děl.....	184
1.1 Povídky.....	184
1.1.1 Cigareta.....	184
1.1.2 Mučednictví.....	185
1.1.3 Moře v záři zapadajícího slunce.....	186
1.1.4 Sedm mostů.....	187
1.1.5 Onnagata.....	188
1.1.6 Lásky k vlasti.....	189
1.1.7 Mazanec.....	190
1.1.8 Fontány v dešti.....	191
1.1.9 Meč.....	192
1.1.10 Pout' do Kumana.....	193

1.2 Romány.....	195
1.2.1 Zpověď masky.....	195
1.2.2 Touha po lásce.....	198
1.2.3 Hlas vln.....	199
1.2.4 Zlatý pavilon	201
1.2.5 Po banketu.....	204
1.2.6 Odpolední přívoz.....	206
1.2.7 Moře hojnosti.....	208
1.2.7.1 Jarní sněh.....	208
1.2.7.2 Splašení koně.....	211
1.2.7.3 Chrám úsvitu.....	214
1.2.7.4 Pět znamení úpadku anděla.....	217
1.3 Divadelní hry.....	221
1.3.1 Sotoba Komači.....	221
1.3.2 Rokumeikan.....	222
1.3.3 Dódžódži.....	224
1.3.4 Markýza de Sade.....	226
1.3.5 Úpadek rodu Suzaku.....	227
1.3.6 Můj kamarád Hitler.....	229
1.3.7 Terasa malomocného krále.....	232
1.3.8 Srpek měsíce jako luk.....	234
2. Stručný životopis Mišimy Jukia.....	236
3. Seznam použitých a citovaných děl Mišimy Jukia.....	249
4. Seznam japonských periodik a nakladatelství, která publikovala tvorbu Mišimy Jukia	
.....	253
Jmenný rejstřík.....	256
Použitá literatura a prameny.....	264

Předmluva

Tato práce je věnována Mišimovi Jukiovi a způsobu, jak tento autor zachycoval ve své tvorbě to, co nedokázal nebo nechtěl vyjadřovat explicitně. Mišima byl jedním z nejvýznamnějších japonských literátů, jenž napsal řadu povídek, románů, divadelních her, esejí, teoretických prací i novinových článků, své myšlenky ale vyjadřoval i během svých četných veřejných vystoupení a v mnoha diskusích a polemikách se svými kolegy i oponenty. O tom, že Mišima patřil mezi velmi plodné autory, svědčí skutečnost, že poslední souhrnné vydání jeho díla tvoří 42 svazků, z nichž každý čítá více než tisíc stran. Jeho romány, povídky, divadelní hry a eseje byly přeloženy do více než třiceti jazyků. Přesto ale spisovatel ve svých teoretických úvahách i ve své beletrii často vyjadřoval názor, že slova jsou velmi nedokonalým prostředkem pro zachycení reality a předávání vlastních pocitů a myšlenek; každý pokus o jazykové uchopení pravdy je tak, podle tohoto autora, pro svou imanentní nedokonalost již předem odsouzen k nezdaru. V sebereflexích důvodů, které jej přivedly k literatuře, Mišima uvádí, že byl již jako dítě zaujat slovy, zároveň si ale uvědomoval, že v okamžiku, kdy se snaží své prožitky verbálně zachytit, naráží na nepřekonatelnou bariéru. Jeho zápolení s verbálními výrazy jej však neodradilo, naopak v něm poněkud paradoxně vzbudilo touhu pronikat stále hlouběji do říše slov a nalézt prostředky, jak dát skutečnosti odpovídající výraz.

Cíl práce

Cílem této práce je odkrýt, co a jakým způsobem se snažil vyjádřit autor, který byl již na počátku své spisovatelské dráhy silně zasažen pochybností o smysluplnosti snahy vyjadřovat své poznání, myšlenky a pocity slovy. Mišima měl ke slovům velmi ambivalentní vztah – i když se jejich prostřednictvím snažil zachycovat skutečnost, zároveň cítil, že se kvůli nim opravdovému životu vzdaluje. Přesto se ale rozhodl pro literární kariéru a slova velmi úzce spojoval i se svým veřejným působením. O tom, jak důležitá byla slova v jeho životě, ostatně svědčí i to, že své první literární pokusy uveřejňoval již jako dvanáctiletý chlapec ve školním časopise a poslední část své závěrečné tetralogie *Moře hojnosti* odeslal nakladateli pouze několik hodin před svou smrtí. Poněvadž byl ale autor bytostně přesvědčen, že slovy nelze zachytit to nejpodstatnější, dával před explicitním vyjadřováním svých názorů přednost sdělením implicitním, v nichž vnímavým čtenářům své myšlenky a pocity pouze

naznačoval. Mocným nástrojem se mu přitom stala obrazná řeč, která ale nespočívá pouze ve výrazech či větách, které používal ve své beletristické a dramatické tvorbě; metaforiku lze nalézt i v Mišimových literárních postavách či v poselstvích jednotlivých děl. Spisovatel však neomezil svou komunikaci se světem pouze na svá literární a esejistická díla. Na výstavě, která se konala týden před Mišimovou sebevraždou, zachytil spisovatel svět své tvorby prostřednictvím metafor čtyř řek, jež představují jednotlivé oblasti jeho autorského života. Vedle řeky Psaní věnované beletrii a řeky Scéna zasvěcené jeho dramatické tvorbě, tak představil i řeku Tělo, která reprezentovala jeho cestu ke zdravému a silnému tělu, a řeku Činy, jež byla reflexí jeho veřejného vystupování. Obě poslední řeky přitom autor prezentoval jako způsob, jakým sděloval svému publiku myšlenky, které nelze explicitně zachytit slovy. Ve svých teoretických statích a esejích Mišima tento přístup podpořil odkazy na starou samurajskou praxi zvanou *bunbu rjódó*,¹ společnou cestu pera a meče, podle níž má samuraj rozvíjet jak své válečnické, tak své literární schopnosti. Autor ve snaze po uskutečnění ideálu *bunbu rjódó* velice úzce spojoval své dílo a své činy, Mišimova literární tvorba a jeho život se tak staly neoddělitelnými. Tak, jako nelze spisovatelovo dílo pochopit bez znalosti jeho činů, není možné pochopit ani jeho činy bez znalosti jeho díla. Pokud chceme porozumět tomu, co autor svému publiku sděluje, je nutné provést analýzu a konfrontaci obojího. Ve své práci se proto zaměřuji na všechny čtyři oblasti, v nichž spisovatel podle vlastních slov sděloval své myšlenky. Zkoumám, jaká poselství Mišima naznačoval ve svých povídkách, románech a dramatech, a jak tato sdělení odpovídala tomu, co explicitně vyjadřoval ve svých teoretických pojednáních. Pozornost zaměřuji také na obrazné výrazy, u nichž se snažím odkrýt to, co Mišima ve své tvorbě sděloval intuitivně. Část práce věnuji i tomu, jakým způsobem se autor snažil propojit verbální výrazy se sdělováním prostřednictvím těla a činů. Za zásadní čin, do něhož Mišima vtělil své poselství, považuji jeho dramatickou sebevraždou, jejíž smysl se také pokouším poodhalit.

Metoda

Japonská literární věda odlišuje dvě základní metody studia literárních děl, tzv. *sakkaron*² a *sakuhinron*³. *Sakkaron*, „zkoumání autora“, se obvykle zaměřuje na rozbor spisovatelova díla v kontextu jeho osobního života, *sakuhinron*, „zkoumání díla“, ponechává

¹ 文武両道.

² 作家論.

³ 作品論.

stranou osobnost spisovatele a věnuje se pouze jeho tvorbě. Pro pochopení poselství Mišimových děl považují za nezbytné věnovat se i autorovu životu, poněvadž nejenom jeho beletristická a dramatická díla, ale také jeho sebe prezentace a veřejné vystupování do značné míry odrážejí jeho osobní hledání, přesvědčení a estetiku, ale také jeho duševní a fyzický stav a vývoj poválečné japonské společnosti, v níž spisovatel žil a tvořil. Ve své práci ale odlišuji umělce Mišimu Jukia a člověka Hiraoku Kimitakeho, který se pod slavným pseudonymem a stylizovanou maskou skrýval. Omezují se téměř výhradně na „Mišimu Jukia“, tedy slavnou osobnost, která byla, přinejmenším do určité míry, výtvozem člověka Hiraoky Kimitakeho; osobnost toho druhého, jak se ukázalo i po jeho smrti, vlastně téměř nikdo neznal, a tak pro nás zůstane zřejmě navždy do určité míry zahalena tajemstvím. Na několika místech se zmiňuji o spisovateli jako o člověku skrytém za maskou, v těchto pasážích, které se týkají především autora dětství, používám jeho občanské jméno.

V řadě prací zabývajících se Mišimou Jukiem je podrobně rozebíráno jeho neradostné dětství a často je přehnaně zdůrazňován i vliv, který měly dětské prožitky na spisovatelovu tvorbu a profesionální život. Při své vlastní analýze spisovatelových děl a činů jsem ale nenašla žádný přesvědčivý důkaz, který by dokládal tento předpoklad. Mišimovo dětství nepochybně velmi ovlivnilo jeho raný psychický vývoj, určitý vliv mělo také na rozvoj jeho estetické vnímavosti a vztah k tradiční japonské kultuře. Kromě toho Mišimovi jeho zážitky z dětství poskytly i osnovu pro sepsání prvního významného románu. Žádný z těchto faktorů však zásadním způsobem neovlivnil Mišimův náhled na podstatu a smysluplnost lidského života, k němuž spisovatel po dlouhém putování dospěl a který se snažil vyjádřit svými díly i činy. Z tohoto důvodu se ve své práci zmiňuji o dětství a dospívání Hiraoky Kimitakeho pouze okrajově tehdy, pokud se tato fakta nějakým způsobem dotýkají probírané tematiky. Velký význam naopak přikládám ideologickým vlivům, které spisovatelovo myšlení formovaly, jako byla jeho zevrubná četba některých nihilisticky orientovaných myslitelů a spisovatelů či studium samurajských tradic a jejich projevů v japonské historii. Mišimovo dílo a život, stejně jako dílo a život každé tvůrčí osobnosti, je možné pochopit pouze jako zasazené do určité doby a kultury; z toho důvodu se v této práci věnuji také historickým, kulturním, sociologickým a psychologickým aspektům, které spisovatele ovlivňovaly.

V první a druhé části se zaměřuji na Mišimův pohled na slova a jejich propojení s činy a tělesnou stránkou člověka. V těchto částech vycházím především z Mišimových teoretických pojednání, jejichž závěry konfrontuji s poznatky získanými z analýzy jeho beletristické a dramatické tvorby, ale zohledňuji také jeho veřejně prezentované činy a postoje.

Toto zkoumání je teoreticky podepřeno především poznatky z oblasti filozofie jazyka, opírám se tak např. o díla Johna Austina, Johna Searla, Donalda Davidsona, Jaroslava Peregrina či Ireny Vaňkové. Zohledňuji ovšem také tradiční japonský pohled na jazyk, který ovlivňoval především zenový buddhismus, a pozornost věnuji také nihilisticky zaměřeným autorům, kteří ovlivnili Mišimův styl i výběr témat. Ve třetí části se zaměřuji na obraznost v Mišimově beletristické tvorbě a její analýzu. V této části nejprve shrnuji názory na obrazné výrazy, které se vyvíjely od starověku do současnosti, zvláštní pozornost věnuji především metaforice. Teoretické poznatky poté aplikuji na rozbor metaforických výrazů ve vybraných Mišimových dílech, při analýze těchto výrazů se opírám především o poznatky kognitivních věd. Mišimovu metaforiku analyzuji z hlediska smyslového vnímání, sfér, z nichž autor metaforické výrazy čerpá, a prostorového začlenění metaforických výrazů. Poslední část práce je věnována sdělení, které je skryto v Mišimově sebevraždě. V této části vycházím ze spisovatelova pojetí *kanši*,⁴ tedy dobrovolné smrti, která je vyjádřením silného protestu vůči autoritám, a z Mišimova pohledu na poválečný vývoj japonské společnosti. Zohledňuji ovšem také poznatky, k nimž dospěli badatelé, kteří se věnují výzkumu Mišimovy tvorby a života.

Ediční poznámka

V práci používám pro japonské termíny, jména a přepisy názvů japonských děl českou transkripci. V případě citací či parafrází anglicky psaných děl ponechávám v odkazech na prameny a literaturu jména autorů ve tvaru, v němž jsou uvedena v daném díle. Japonská jména uvádím v pořadí příjmení – jméno, které je obvyklé v odborné literatuře věnované Japonsku. Českou transkripci používám také pro sanskrtské výrazy, které se v práci vyskytují v souvislosti s buddhismem. Odkazy na literaturu a prameny jsou umístěny v závorkách přímo v textu práce. Uvádím vždy příjmení autora a letopočet vydání díla, pokud bylo od daného autora vydáno v témže roce více děl, odlišuji je přidáním písmena abecedy za letopočet. Všechny ostatní bibliografické údaje jsou uvedeny v seznamu literatury a pramenů, který je zařazen na konci práce.

Názvy děl, které v textu práce zmiňuji, uvádím v originálním znění v poznámkách pod čarou. Výjimkou jsou díla Mišimy Jukia – vzhledem k velkému množství a častému opakování titulů Mišimových děl jsem se rozhodla používat výhradně české překlady názvů,

⁴ 諫死.

původní japonské tituly všech citovaných a použitých děl uvádím společně s českým překladem v příloze číslo 3. Znaková podoba japonských výrazů, které v textu používám, se při jejich prvním výskytu objevuje v poznámce pod čarou, vynechávám ale podobu výrazů, které se staly běžnou součástí české slovní zásoby (např. pojmy gejša či samuraj). V samotné práci neuvádím znakovou podobu periodik a nakladatelství, která publikovala Mišimovu tvorbu, jejich japonské názvy se nacházejí v příloze číslo 4.

Vzhledem k tomu, že ve své práci zmiňuji řadu osobností a některá jména se opakují častěji, rozhodla jsem se biografické údaje týkající se těchto osobností nedávat přímo do textu práce ani do poznámek pod čarou. Všechna jména, která se v práci vyskytují, jsou uvedena společně s biografickými daty a stručným vysvětlením, popř. i znakovou podobou jmen, ve jmenném rejstříku, který se nachází před seznamem použité literatury a pramenů.

Ve své práci vycházím z většího množství Mišimových povídek, románů a divadelních her, jejichž obsah je často pro pochopení výkladu do určité míry důležitý. Poněvadž uvádění obsahů přímo v textu práce považuji za rušivé, rozhodla jsem se obsahy děl přímo do textu nezařazovat. Stručné obsahy beletristických a dramatických prací, které jsou pro pochopení výkladu relevantní, se nacházejí v příloze číslo 1.

Úvod – Čtyři řeky Mišimova života

Mišima Jukio psanému slovu a kouzlu imaginárních příběhů propadl již jako malé dítě, ještě dříve, než se naučil psát. Od okamžiku, kdy zvládl abecedu a první znaky, se ovšem začal projevovat i jeho mimořádný literární talent – dochované slohové práce a básně z prvních tříd základní školy svědčí o mimořádné citlivosti malého Kimitakeho. Již v té době se ale nadaný chlapec začal setkávat také s nepochopením a odmítáním své ‚tvorby‘ – učitel japonštiny v Gakušúinu¹ začal velmi rychle ‚nepříjemnou přemoudřelost‘ jeho školních kompozic, které se zcela lišily od dětských výtvorů ostatních žáků, odměňovat špatnými známkami (srov. Nathan, 2000: 27). K velkému obratu došlo v okamžiku, když dvanáctiletý Kimitake postoupil na nižší střední školu, kde vstoupil do školního literárního klubu. Již v prosinci 1937 uveřejnil své první básně ve školním klubovém časopisu *Hodžinkai zašši*. Příspěvky nováčka vyvolaly ihned ohlas, a tak se již v následujícím čísle na jaře dalšího roku objevily v časopise další Kimitakeho básně i první povídka.² Od této chvíle věnoval budoucí spisovatel velké množství energie psaní poezie a povídek a prvním čtenářem jeho výtvorů se stala jeho matka Šizue (viz např. Saeki, 1999b: 5).

Na rozdíl od matky, která syna v psaní vždy bezvýhradně podporovala, jeho otec Hiraoka Azusa chlapcovým literárním ambicím urputně bránil, a tak se Kimitake mohl bez překážek věnovat své zálibě pouze v letech 1938–1942, kdy otec pobýval služebně v Ósace a k rodině do Tokia se vracel pouze zřídka (srov. např. Scott-Stokes, 1974: 77). Velký vliv na začínajícího spisovatele mělo setkání s o pět let starším Azumou Fumihikem,³ s nímž později založil i literární časopis *Akae*. V roce 1941, ještě době, kdy studoval na Gakušúinu, použil poprvé pseudonym Mišima Jukio, když na doporučení Šimizua Fumia v literárním časopise *Bungei bunka* uveřejňoval na pokračování novelu *Rozkvetlý les*. Tato novela se stala také titulním dílem knižního vydání jeho kratších próz v roce 1944. Skutečnou

¹ *Gakušúin* (学習院) byl založen roku 1877 jako vzdělávací zařízení pro syny ze šlechtických rodů, později do této školy byli přijímáni i potomci z bohatých a významných rodin. V roce 1947 se stal soukromou institucí přístupnou všem vrstvám společnosti, v současné době poskytuje vzdělání na všech úrovních od mateřské školy až po univerzitu. V Mišimově tvorbě má tato elitní škola, kterou sám navštěvoval od roku 1931 do roku 1944, velmi významné místo.

² Povídka *Květy šťovíku* – vzpomínka na mládí poeticky zachycuje setkání šestiletého chlapce s uprchlým trestancem (viz Nathan, 2000: 27).

³ Azuma Fumihiko zemřel v říjnu 1943 ve věku 23 let na tuberkulózu, Mišima ale na tohoto přítele nezapomněl ani v dospělém věku, krátce před svou sebevraždou se zasloužil i o posmrtné vydání sbírky Azumových kratších próz (publikovány byly v roce 1971). Zachovaly se i dopisy, které Kimitake kamarádovi psal. Po přítelově smrti Kimitake ukončil vydávání časopisu *Akae* a uveřejnil jeho nekrolog ve školním časopise (viz Macumoto, 1990: 28; Scott-Stokes, 1974: 97). Osobnost tohoto blízkého přítele ovlivnila pozdější Mišimovu tvorbu, Azuma Fumihiko se do určité míry odráží v postavách romantických hrdinů, kteří umírají předčasnou smrtí. Zřetelně se pak projevuje v nejkrásnějším protagonistovi tetralogie *Moře hojnosti* Kijoakim, např. i Kijoakiho snový deník je silně inspirován Azumovou esejí *Sny* uveřejněnou v *Hodžinkai zašši* v březnu roku 1937.

slávu si v literárním světě vydobyl v roce 1949 románem *Zpověď masky*, který mu přinesl pověst nejnadanějšího autora jeho generace. Od této chvíle Mišima věnoval většinu svého času psaní a stal se tak jedním z nejplodnějších japonských autorů.⁴ Když ale byl spisovatel v roce 1966 v rozhovoru pro francouzskou televizi vyzván, aby sám sebe charakterizoval, prohlásil: „Jsem nesmírně zapálený spisovatel, který velmi nesnáší romány. Asi by se dalo říct svůdce, který nesnáší ženy...?“ (Mišima, 2003a: 31) Již z tohoto výroku je zřejmé, že spisovatel, který své tvorbě zasvětil téměř celý život, začínal být z ohromného tempa svého psaní vyčerpaný. Pocit únavy, ale zároveň nesmírné závislosti na vlastní tvorbě, je patrný i z toho, jak sám popsal ‚řeku Psaní‘, jednu ze čtyř řek, do nichž rozděloval svůj život:

„Tato řeka svou vodou pomáhá zúrodňovat mé lány, udržuje můj život, ale občas se její proud rozvodní a téměř mě utopí. Je to řeka, která tak, jak se mění roční období a plyne čas, vyžaduje nesmírnou píli a každodenní tvrdou práci. Jak velice jsou si psaní a zemědělství podobné! Přestože můj duch neustále vzdoruje bouřím a mrazu, nepřetržitě střeží pole a donekonečna vybrušuje poezii a představivost, nedokážu odhadnout, zda úroda bude hojná. Napsaná díla se ode mne odlučují, ale nesytí mé nitro, stávají se jen šlehnutím do budoucnosti. Kolik asi jen sveřepých nocí, kolik zoufalých hodin jsem věnoval těmto spisům? Kdybych si vedl záznamy, nepochybně bych z toho zešilel. Ale není pro mě jiná cesta jak žít, než abych i dnes připsal další řádku a pak další řádku...“ (Mišima, 1970: 16–17)

V létě roku 1970 navrhli Mišimovi Jukiovi zástupci obchodního domu Tóbu,⁵ že ve svých prostorách⁶ uspořádají retrospektivní výstavu jeho literárního života. Mišima nabídku přijal a organizaci akce formálně svěřil obchodnímu domu; iluzi, že on sám je pouze spisovatelem a dramatikem, jehož minulost uspořádali jiní lidé, podpořil i prohlášením v předmluvě katalogu⁷ k výstavě: „Když se má šestiletá práce na *Moři hojnosti* blížila k závěru, obchodní dům Tóbu nadnesl uspořádání mé retrospektivní výstavy, a protože můj literární život trval již čtvrt století, tento popud ve mně spontánně vyvolal pocit, že bych měl provést rekapitulaci. Když se člověk začne otáčet k dílům ze své minulosti, je to jeho konec, ale pokud to udělají jiní, není to na škodu.“ (Mišima, 1970: 2) Podle vlastních slov Mišima pouze navrhl, aby byl jeho „pětačtyřicetiletý rozporuplný život rozdělen do čtyř řek a všechny tyto čtyři řeky – ‚Psaní‘, ‚Scéna‘, ‚Tělo‘, ‚Činy‘⁸ – ústily do Moře ‚hojnosti‘“⁹ (Mišima, 1970: 3). Toto rozčlenění odůvodnil poměrně prozaicky – návštěvníci se v přehledně uspořádaných

⁴ Poslední souhrnné vydání veškeré Mišimovy tvorby čítá 42 svazků.

⁵ *Tóbu hjakkaten* (東武百貨店) v tokijské čtvrti Ikebukuro.

⁶ Výstava se konala ve Velkém výstavním sále v 7. podlaží obchodního domu (viz Mišima, 1970: 80).

⁷ Katalog byl vydán pod názvem *Výstava Mišimy Jukia*.

⁸ *Šomocu* (書物), *butai* (舞台), *nikutai* (肉体), *kódó* (行動).

⁹ Mišima zde odkazuje k titulu tetralogie *Moře hojnosti*, kterou považoval za vyvrcholení vlastní literární tvorby.

výstavních prostorách budou moci vyhnout těm oblastem jeho života, o něž nemají zájem (viz *ibid.*). Prohlášení, že autor nechal jiné lidi utřídit svou minulost, ale nebylo příliš věrohodné, dokonale zorganizovaná akce prozrazovala, že spisovatel má ve skutečnosti vše zcela pod svou kontrolou; Mišima byl nejenom autorem projektu, ale také precizním režisérem, scénáristou i jevištním výtvarníkem. Expozici rozvrhl do nejmenších detailů – velkou pozornost věnoval výběru fotografií a dalších vystavovaných předmětů i kulisám, které interiér dotvářely; prostory zahalovaly černé závěsy, černá byla i vazba katalogu, každý exponát měl své pečlivě zvolené místo.¹⁰

Výstava, která se naprosto lišila od obvyklých expozicí věnovaných literátům, byla neobyčejně úspěšná, během týdne si ji prohlédlo sto tisíc návštěvníků (viz Scott-Stokes, 1974: 123). Akce byla načasována tak, aby se stala předehtou k dramatickému odchodu ze scény, který autor a herec v jedné osobě po řadu měsíců zevrubně plánoval – konala se od čtvrtka 12. do úterý 17. listopadu 1970 (viz Mišima, 1970: 80), poslední návštěvníci ji tak mohli zhlédnout týden před spisovatelovou smrtí. Drobnosti, jimž téměř nikdo nepřikládal větší význam, jako byla všudypřítomná černá barva či meč zaujímající ve výstavním sále čelní místo,¹¹ tak vyjevily svůj skrytý symbolický smysl až ve světle autorova posledního činu.

Mišima byl známý svou zálibou ve sportu a veřejnost byla informována i o jeho ‚militaristických‘ a ‚nacionalistických‘ aktivitách, přesto jej ovšem soudobá japonská společnost vnímala zejména jako mimořádně nadaného spisovatele, kterého média od roku 1965 často označovala za žhavého kandidáta na Nobelovu cenu za literaturu. O Mišimově mezinárodním renomé ostatně svědčí i skutečnost, že jej v roce 1970 časopis *Esquire*¹² uvedl jako jediného Japonce v seznamu sta nejvýznamnějších světových osobností (viz Keene, 2003: 45) či výčet významných světových literárních osobností, který byl uveřejněn 17. 12. 1963 ve švédském deníku *Dagens Nyheter*, kde bylo jméno Mišima Jukio uvedeno vedle jmen jako byli Albert Camus, William Faulkner, Ernest Hemingway, Pablo Neruda, Erich Maria Remarque, John Steinbeck a další (viz Mišima, Jóko, 1990: 108). Mišimovo vlastenecké přesvědčení, které zvláště v posledních letech svého života sám intenzivně prezentoval, i snaha předvádět při každé příležitosti své vypracované svalnaté tělo, tak sice poutaly pozornost masmédií, byly však chápány spíše jako vrtochy excentrického umělce než jako vážně míněný životní postoj. I když spisovatel vyjadřoval své patriotské

¹⁰ Henry Scott-Stokes zmiňuje, že Hiraoka Šizue, spisovatelova matka, byla překvapená velkým množstvím soukromých materiálů, jako byly např. její fotografie z mládí, které nikdy dříve syn veřejnosti neukázal. Zarazila ji i černá látka, kterou nechal výstavní prostory zahalit, uspokojilo ji ale vysvětlení, že černou barvu jako kulisu zvolil, aby fotografie na jejím pozadí lépe vynikly (viz Scott-Stokes, 1974: 123).

¹¹ Mečem, který pocházel z dílny slavného tvůrce ze 16. století Magorokua Kanemota, setnul jeden z Mišimových pobočníků spisovatelovu hlavu (viz Scott-Stokes, 1974: 123).

¹² Významný americký pánský měsíčník, který vychází od roku 1933.

názory v teoretických pracích i v mnoha ze svých rozhovorů, Mišimova ‚filozofie‘ nenalezla nikdy obdobný ohlas jako jeho povídky, romány, divadelní hry či literárně zaměřené eseje.¹³ Retrospektivní ‚literární‘ výstava plodného autora ovšem představovala všechny čtyři řeky Mišimova života jako stejně důležité, a tak tokům ‚Psaní‘ a ‚Scéna‘ stavěla na roveň řeku ‚Tělo‘, která odrážela spisovatelovo vzývání kultu fyzické krásy, a řeku ‚Činy‘, jež dokumentovala cestu k tomu, jak se literát stal ‚mužem činu‘. Z romantického popisu v katalogu je navíc zřejmé, že poslední řeka autora v době konání výstavy vábila více než ostatní tři toky. Aktivita, které představovala, se však v Japonsku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let setkávaly spíše s odmítavým postojem či přinejmenším s rozpaky – Mišima Jukio totiž do tohoto toku svého života zahrnul nejenom své úspěchy v *kendó*, vojenské výcviky, které dobrovolně podstoupil na základně *Džieitai*,¹⁴ diskuzi se stávkujícími studenty Tokijské univerzity či autobiografickou knihu *Slunce a ocel*,¹⁵ ale dostatečný prostor poskytl také své ‚soukromé armádě‘ *Tatenokai*¹⁶ a nezapomněl zde ani na spisy, v nichž velebí vlastence, kteří obětovali život za Japonsko a císaře.

Přestože samotný autor dával svou výstavou jasně najevo, že všechny čtyři toky jsou pro jeho ‚literární‘ život stejně důležité, zdá se, že ani návštěvníci výstavy, ani Mišimovi blízcí nebrali toto sdělení příliš vážně. Převážnou část spisovatelova jednání, které bylo spojeno s posledními dvěma řekami, vnímala jak široká veřejnost, tak i většina autorových přátel a příbuzných pouze jako osobité rozmary tvůrčího člověka, jež nijak významně

¹³ Nibuja Takaši, který v práci *Mišima Jukio a Foucault. Úvahy o ‚nebytí‘* (Mišima Jukio to Fúkó. ‚Fuzai‘ no šikó) srovnává myšlení Mišimy Jukia a Michela Foucaulta, upozorňuje v této souvislosti na skutečnost, že Mišima byl vždy uznáván jako nesmírně nadaný spisovatel, ale v okamžiku, kdy se začne mluvit o jeho myšlení, budí to rozpaky a vyvolává otázku, zda Mišimovo ‚myšlení‘ není spíše pouhý obses určitými emocemi než relevantní filozofické názory (viz Nibuja, 2004: 7).

¹⁴ *Džieitai*, Síly sebeobran, byly oficiálně ustanoveny roku 1954. Po 2. sv. v. došlo k rozpuštění japonské armády a poválečná ústava z roku 1947 Japonsku zakazovala její opětovné vytvoření; po začátku Korejské války v roce 1950 ale Spojené státy potřebovaly v Koreji své jednotky, které se do té doby staraly o bezpečnostní situaci v Japonsku. Generál Douglas MacArthur proto inicioval vznik Národních policejních rezerv (*Keisacu jōbitai*, 警察予備隊) čítajících 75 tisíc mužů, které postupně přebíraly úlohu strážce veřejného pořádku od okupačních sil. V roce 1952 byla tato organizace přetvořena do Bezpečnostních sil (*Hoantai*, 保安隊), které byly v roce 1954 v souladu s nově vydaným zákonem přejmenovány na Síly sebeobran (*Džieitai*, 自衛隊) a rozděleny do třech částí: Pozemní síly sebeobran (*Rikudžō džieitai*, 陸上自衛隊), Námořní síly sebeobran (*Kaidžō džieitai*, 海上自衛隊) a Letecké síly sebeobran (*Kókū džieitai*, 航空自衛隊). Již od založení *Džieitai* se v Japonsku ozývala kritika, že se jedná o porušení 9. článku japonské ústavy, podle něhož se japonský lid navždy vzdává práva na válku a použití síly při řešení mezinárodních sporů, a proto Japonsko nebude nikdy mít pozemní, námořní a vzdušné síly, ani další válečné kapacity. Japonská vláda ale tyto výtky vždy odmítala argumentem, že ústava nezakazuje národní obranu. Mírová smlouva podepsaná v září roku 1951 v San Francisku Japonsku přiznala právo individuální či kolektivní obrany, a na základě tohoto ustanovení byl roku 1954 vydán zákon o Silách sebeobran. V japonské politice vyvolávala otázka, zda tímto zákonem nebyl porušen devátý článek ústavy, značně diskuze (viz Itasaka, hesla Self Defense Forces, Renunciation of war).

¹⁵ V knize *Slunce a ocel* Mišima podrobně líčí, jak se ze změkčilého spisovatele, jehož mysl i tělo jako termity rozežírala slova, stal silným bojovníkem, který našel smysl existence ve svalech a akci.

¹⁶ *Tatenokai* (楯の会), ‚Společnost štítu‘, založil Mišima roku 1968; tvořilo ji asi osmdesát mladých mužů, především univerzitních studentů.

neovlivňují jeho seriózní práci. Řada komentátorů označovala i podivné uskupení *Tatenokai* za nepřilíhš povedený žert výstředního umělce a tvrdila, že spisovatel se tímto způsobem snaží upoutat pozornost masmédií. Většina Mišimových čtenářů i známých přijímala jeho „neliterární“ aktivity buď jako výraz spisovatelova narcismu nebo jako provokaci namířenou proti literárním kritikům a některým kolegům, a tak na jeho výstřední činy pohlížela jako na zvláštní a často nerozumné, ale ve srovnání s tvůrčí prací, které věnoval většinu svého času, za nedůležité (srov. Scott-Stokes, 1974: 224–225). Dojem, že tyto aktivity jsou v jeho životě druhořadé, podporoval některými svými dřívějšími prohlášeními i samotný Mišima, který např. na jedné z debat se zahraničními novináři na přímou žádost, aby řekl něco i o dalších aktivitách, kterým se věnuje vedle své spisovatelské činnosti, odpověděl: „Já ale věnuji osmdesát procent svého úsilí psaní románů, stojí mě to hodně času a energie. Jenže v Japonsku je každý vším rychle unavený, pokud tedy něco nepředvedete jeden či dva měsíce, budete velmi rychle zapomenuti. A když chci, aby si mě lidé pamatovali, musím dělat něco bláznivého. Ale mám-li mluvit vážně, jsem spisovatel“ (Mishima, 1966b).¹⁷

Psaní bylo nepochybně tím, čemu Mišima ve svém životě věnoval nejvíce času – od chvíle, kdy se jako mladík rozhodl pro kariéru profesionálního spisovatele, psal téměř každou noc až do časných ranních hodin své povídky, romány, divadelní hry, literární úvahy i filozoficky zaměřené eseje. Přesto ale tento autor dokázal velkou část dne věnovat i mnoha dalším aktivitám – Mišimova činnost, obzvláště v posledním desetiletí jeho života, byla ohromná: kromě svých sportovních¹⁸ a „politických“ aktivit stihl účinkovat také jako divadelní a filmový herec, poskytovat rozhovory japonským i světovým médiím a nezanedbával ani bohaté společenské styky se svými japonskými i zahraničními přáteli, pro něž rád organizoval vybrané večírky ve svém domě; často podnikal cesty do ciziny, stal se režisérem, scénáristou, producentem a protagonistou filmu *Láska k vlasti*, který natočil podle vlastní povídky, účastnil se několikátýdenních vojenských výcviků ve středisku *Dzieitai*, čas si našel ale i na svou rodinu a na pravidelné letní rodinné dovolené, hojné návštěvy divadel a kin a na další aktivity. Pověsti člověka mnoha talentů se Mišima těšil i v zahraničí, jak je zřejmé např. z článku uveřejněného 2. 8. 1970 v *New York Times*, v němž byl spisovatel označován za „japonského renesančního muže“ (viz Macumoto, 1990: 161). Producent Fudžii Hiroaki, který se podílel na filmové podobě *Lásky k vlasti*,

¹⁷ Tisková konference v angličtině pro *Klub zahraničních dopisovatelů v Japonsku (Foreign Correspondents' Club of Japan)* se uskutečnila 18. 4. 1966.

¹⁸ Mišima se věnoval *kendó* a *karate*, pravidelně navštěvoval posilovnu a pouštěl se i do dalších druhů sportovních aktivit.

v dokumentárním filmu *Dva dny s Mišimou Jukiem*¹⁹ podotýká, že spisovatel vykonával všechny tyto aktivity se stejným mimořádným nasazením, s nímž se věnoval psaní; vzápětí ovšem Fudžii dodává, že i když Mišimu považoval za nesmírně silného a inteligentního muže, v duchu si říkal, že každému člověku, jenž se do všeho vrhá s takovým zápalem a nedopřeje si ani chvíli oddechu, musí jednoho dne „selhat motor“ (viz Fudžii, 2005).

V době konání své retrospektivní výstavy ovšem Mišima budil dojem spokojeného člověka překypujícího energií, kterého těší pohled na vlastní úspěchy, a tak snad téměř nikdo netušil, že vážná krize v jeho životě již nastala. Vědělo se, že i když zatím neodevzdal nakladateli závěrečný díl své tetralogie *Moře hojnosti*, kterou sám považoval za své vrcholné dílo, má jej již hotový. Během posledních měsíců navíc napsal dlouhou řadu článků a studií, a tak se mohlo zdát, že jeho velebení řeky „Činů“ oproštěných od verbální komunikace je pouze poetickou nadsázkou člověka, jehož život je neodmyslitelně spojen právě se slovy. Mišimovy filozoficky zaměřené eseje i autobiografické dílo *Slunce a ocel* zřetelně ukazují, že jeho ambivalentní postoj k verbální komunikaci, z něhož vyvěraly poslední dvě řeky, je odrazem přemítání o nedokonalosti lidské řeči a nemožnosti pochopit prostřednictvím pojmů realitu, které v šedesátých letech stále intenzivněji zaměstnávalo spisovatelovu mysl. Těmto myšlenkám plodného a čtivého autora, jemuž přinesla slávu právě jeho výjimečná schopnost zachycovat výstižně svět prostřednictvím slov, však nikdo nevěnoval příliš pozornosti. Mišimovo zpochybňování sdělitelnosti idejí a upozorňování na limity verbální komunikace nebylo ani nikterak originální myšlenkou, s obdobnými názory, a často v mnohem propracovanější formě, se setkáváme u celé řady východních i západních myslitelů. Spisovatelovy úvahy o slovech jako termitech, kteří rozežírají tělo, nebo o akci, jež umožňuje prožít realitu mnohem dokonaleji než jakákoli slova, tak přirozeně budily mnohem méně zájmu než jeho beletristická a dramatická tvorba či než jeho provokativní veřejná vystoupení. Přestože i v katalogu k výstavě spisovatel zopakoval své oblíbené tvrzení, že „cesta pera“ a „cesta meče“ se mohou spojit pouze v okamžiku smrti, nikoho z autorova blízkého okolí nenapadlo, že toto prohlášení ve velmi krátké době bezezbytku naplní činem. Do Mišimovy pečlivě naplánované akce byli zasvěceni pouze čtyři členové *Tatenokai*.

25. listopadu 1970 Mišima Jukio v tokijském ústředí *Džieitai* zajal jako rukojmí svého přítele generála Mašitu Kanetošiho, se čtyřmi mladíky z *Tatenokai* se zabarikádoval v jeho pracovně a vznesl požadavek, aby se všichni vojáci sloužící v místních kasárnách shromáždili na nádvoří před budovou a vyslechli si jeho poselství. Když mu bylo vyhověno a

¹⁹ *Mišima Jukio no fucukakan*; v dokumentu, který vznikl v roce 2005 z iniciativy Mišimova koproducenta Fudžiiho, několik členů filmového štábu, jenž se účastnil natáčení filmu *Láska k vlasti*, vzpomíná na to, co předcházelo natáčení i na samotnou realizaci snímku.

on před hlučícím davem z balkonu přednesl svůj vlastenecký manifest, kterému nikdo z přítomných nevěnoval sebemenší pozornost, vrátil se spisovatel do důstojnickovy kanceláře a společně se svým nejvěrnějším následovníkem, Moritou Masakacuem, spáchal i přes protesty svázaného generála *seppuku*.²⁰

Dramatická sebevražda významného představitele japonské kultury se pro světová média stala senzací a vyvolala řadu úvah o „samurajských tradicích“, japonskou veřejnost ale zpráva o spisovatelově smrti, kterou tak podivně spojil s vyjádřením svého politického přesvědčení, především šokovala. I mnozí z těch, kdo obvykle přijímali spisovatelovy „bláznivé kousky“ se shovívavým porozuměním, přestali v tomto okamžiku Mišimovi rozumět a měli pocit, že v jeho „vlasteneckém gestu“ nelze nalézt žádný smysluplný obsah. Řada Japonců vnímala Mišimovu sebevraždu jako ostudnou také kvůli velkému zájmu zahraničních sdělovacích prostředků, v nichž se jméno jednoho z nejznámějších poválečných reprezentantů japonské kultury začalo objevovat s přídomek „poslední samuraj“. Francouzský japanolog Maurice Pinguet podotýká, že západní země Mišimova smrt zaskočila méně než Japonsko, protože v nich panovalo populární mylné přesvědčení, že *seppuku* je určitým druhem japonského folkloru; spisovatelova sebevražda tak byla, obdobně jako mnoho jeho románů, snadněji přijata mimo jeho vlast, jak tomu obvykle bývá u zboží určeného na vývoz – umělec se rozhodl zemřít způsobem, který je v očích zahraničních turistů tím nejvhodnějším pro skutečného Japonce (Pinguet, 1993: 284). Mišima se již za svého života těšil značné oblibě mezi zahraničními reportéry, kterým, na rozdíl od velké většiny japonských umělců, ochotně poskytoval rozhovory v angličtině a bez zábran odpovídal i na otázky týkající se kontroverzních témat. Jeho „ryze japonská“ smrt tak mnohým západním novinářům poskytla důkaz, že spisovatel své vlastenectví myslel nanejvýš vážně. V Japonsku však toto západní „porozumění“ vyvolalo ještě větší rozpaky. Moderní obyvatelé japonského souostroví v poválečné době dělali vše pro to, aby svět přesvědčili, že se zřekli své militaristické minulosti. Nesli tak značně nelibě, že smrt jedné z jejich notoricky známých kulturních ikon je tak úzce spojována právě s oněmi zavrženými hodnotami, které v mírovém a demokratickém Japonsku neměly existovat. Důsledkem toho bylo, že „ve všem tom rozruchu, který působila masmédia, byla Mišimova literární pověst téměř ztracena.“ (Napier, 1991: 216) Řada lidí začala do té doby uznávaného umělce ignorovat, zájem o jeho dílo poměrně rychle poklesl, mnozí učitelé na japonských středních školách Mišimovu tvorbu na svých hodinách přestali probírat nebo jí věnovali jen minimální pozornost. Donald Richie

²⁰ V západní literatuře se častěji než s výrazem *seppuku* (切腹) setkáváme s termínem *harakiri* (腹切り); toto slovo má stejný význam jako výraz *seppuku* (tj. „rozříznutí břicha“; jsou zde použity stejné čínské znaky, ovšem v opačném pořadí), ale v japonštině je označení *harakiri* považováno za poněkud obhroublé.

v předmluvě k anglickému vydání knihy *Mišima. Vize prázdnoty*²¹ od Marguerite Yourcenar zmiňuje, že když se autorka na konci 70. let začala zajímat o to, jak byl spisovatel ve své vlasti vnímán, zjistila, že stále působil svým staromódním koncem takové rozpaky, že byl tabuizován, nemluvílo se o něm a prodej jeho knih poklesl. Yourcenar navštívila i spisovatelovu vdovu Hiraoku Jóko a překvapilo ji, jak vehementně se tato žena snažila představovat svého manžela jako váženého literáta a zakrývala vše, co takový obraz narušovalo; odmítla tak velkou část Mišimovy osobnosti – jeho hraní a zpívání, natáčení filmů, kulturistiku, *Tatenokai*, většinu z autorova emočního života a především jeho sebevraždu (viz Richie, 2001: VIII).

Mnoho Japonců začalo po dramatických událostech v ústředí *Džieitai* považovat Mišimu Jukia za fanatického nacionalistu a obrátilo se zády k němu i k jeho tvorbě. Našlo se ale i nemálo lidí, Japonců i cizinců, kteří se s odstupem času snažili pochopit, proč vlastně autor zemřel. Z těch, kdo spisovatele osobně znali, nevěřil téměř nikdo, že hlavním důvodem jeho *seppuku* byla ‚láska k vlasti‘. Ani kritika soudobé společnosti, která byla v jeho smrti zřetelně přítomna, však nebyla dostatečným vysvětlením tak zásadního činu. Postupně proto začala být předkládána řada více či méně relevantních vysvětlení, která se pokoušela najít přijatelné racionální důvody ve spisovatelově nitru. Objevily se např. spekulace o Mišimově celkové vyčerpanosti, smrtelné nemoci či jeho psychickém selhání, názory, že autor již neměl žádné náměty a věděl, že jeho umělecké schopnosti upadají, často je zmiňován i spisovatelův nihilismus, celoživotní fascinace smrtí či masochistické sklony, vážně míněna byla i poněkud fantaskní teorie, že společná smrt Mišimy a Mority byla jen ‚obyčejnou‘ sebevraždou *šindžú*.²² Je zřejmé, že pro Mišimovo jednání nelze najít jednoduché a uspokojivé vysvětlení; obdobně jako v případě bilančních sebevražd mnohých dalších intelektuálů i cesta tohoto spisovatele k jeho poslední akci byla velmi dlouhá a spleťtá, a tak v jeho činu nacházíme celý komplex příčin – rozčarování a protest proti soudobé společnosti, tradiční japonskou ‚estetiku smrti‘ a romantický pohled na dobrovolný odchod ze života, narcismus, nihilistický postoj ke světu, masochistickou rozkoš a další. Mišima Jukio ale byl, i přes svůj bouřlivý a složitý život a dramatickou sebevraždu, především spisovatel a dramatik, je tedy vůbec důležité věnovat pozornost jeho těžko pochopitelné smrti?

V Japonsku od devadesátých let minulého století došlo k oživení zájmu o Mišimovo dílo. Susan Napier již v roce 1991 konstatovala, že vzhledem k okázalosti, jakou byl zabarven Mišimův život a ještě více jeho sebevražda, byla negativní odezva na jeho smrt nevyhnutelná,

²¹ *Mishima ou la vision du vide* (1980).

²² *Šindžú* (心中), společná sebevražda milenců.

a optimisticky dodala: „Zdá se ovšem, že v poslední době se jak v Japonsku, tak na Západě těší lepší pověsti, stále více učenců a kritiků se vrací k jeho beletrii, aby v ní našli více než požitkářské poblouznění pravicového fanatika. I když pochybnosti, s nimiž se potýkal, byly osobité, byl Mišima složitým a kultivovaným spisovatelem, který dokázal oslovit japonskou společnost.“ (Napier, 1991: 217) Její slova potvrdila i skutečnost, že v roce 1999 došlo k otevření Literárního muzea Mišimy Jukia²³ a v letech 2000–2006 vydalo Mišimovo dvorní nakladatelství *Šinčóša* postupně spisovatelovy sebrané spisy, které představují veškerou autorovu tvorbu a obsahují tak nejenom jeho beletrii a dramata, ale také jeho kritiky, eseje, úvahy, rozhovory atp. V roce 1999 literární kritik Saeki Šóiči ve své řeči u příležitosti slavnostního otevření Mišimova muzea prohlásil, že v současné době již nikdo nezpochybňuje autorovo právo být počítán mezi tři nejlepší moderní a současné japonské spisovatele (viz Saeki, 1999: 1). Řada japonských i zahraničních odborníků by zřejmě proti těmto slovům měla určité námitky a jmenovala by více než dva další světově proslulé japonské spisovatele, proti označení Mišimy jako jednoho z nejvýznamnějších moderních japonských spisovatelů a dramatiků by dnes ale zřejmě protestovalo jen málo znalců japonské literatury. Vývoj v posledních dvou desetiletích tak naznačuje, že pro pochopení Mišimovy tvorby, nebo alespoň její značné části, porozumění jeho životu a smrti potřebné není; v současné době je přijímán především jako spisovatel, dramatik a literární kritik, a jeho ‚excesy‘, včetně jeho dramatické smrti, jsou považovány za nešťastnou stránku umělcovy narcistické osobnosti, která ovšem zásadním způsobem neovlivnila podstatnou část jeho psaní.²⁴

Proti oddělování Mišimova života a smrti od jeho tvorby lze ale vznést několik námitek. Samotný autor vysoce hodnotil právě ty své spisy, které jsou s jeho dobrovolným odchodem úzce spojeny, např. povídku *Láska k vlasti* nejednou označil za dílo, které jej jako spisovatele nejdokonaleji charakterizuje, protože lépe než kterákoli z jeho ostatních prací ukazuje jak jeho spisovatelské klady, tak jeho zápory. Psaní Mišimovi sloužilo také k ujasňování jeho ‚politických‘²⁵ názorů a i v jeho beletristické a dramatické tvorbě se odrážejí faktory, které hrály významnou roli v jeho sebevražedném vývoji, ať už to byl nihilismus, fascinace smrtí či masochistické sklony. Spojitost mezi Mišimovou tvorbou a jeho sebevraždou naznačuje také dramatické pojetí a dokonale zrežirování autorova posledního

²³ *Mišima Jukio bungakukan* (三島由紀夫文学館), nachází se v rozsáhlém parku *Bungaku no mori* (文学の森), Literárním lese, u jezera Jamanakako, největšího z tzv. Pěti jezer u Fudži (*Fudži goke*, 富士五湖).

²⁴ O tomto přístupu svědčí i expozice Literárního muzea Mišimy Jukia, která se Mišimově smrti věnuje jen okrajově.

²⁵ Mišima se v posledním desetiletí svého života stavěl do role vlastence a s oblibou zdůrazňoval význam císaře pro japonskou kulturu, politikou se ale aktivně nezabýval a nikdy nepředložil žádné propracované politické názory.

výstupu – v činu, který spisovatel prezentoval jako nejvyšší důkaz opravdovosti svého přesvědčení, je zřetelně cítit divadelnost a strojenost. Výstižně tento pocit vyjádřil druhý den po umělcově smrti jeho americký přítel Donald Keene, který v článku pro večerní vydání deníku *Mainichi shinbun* napsal, že Mišima sehrál divadelní výstup, v němž účinkoval v roli člověka, který umírá z lásky k vlasti, a sám se tak stal svým nejdokonalejším výtvozem; spisovatel nakonec zemřel jako postava ze své vlastní fikce (viz Takahaši, 1989: 22).²⁶ K názoru, že Mišima vytvořil iluzi, která mu umožnila zemřít, došel o mnoho let později také Nakadžima Nobujuki, který ve své práci analyzuje Mišimovu smrt v kontextu sebevražd dalších japonských autorů, a i řada dalších badatelů poukazuje na zřetelnou teatrálnost spisovatelovy poslední akce. Konstatování, že Mišimova smrt byla divadelním výstupem, v němž sehrál roli, již si sám napsal, ale zároveň jeho smrt ještě více problematizuje. Vyvolává totiž otázky, zda spisovatelova „upřímná víra“, že umírá pro Japonsko a císaře, byla pouhou přetvářkou určenou vnějšímu světu či zda byl Mišima tak dobrým sebezpřelstívačem, že o své upřímnosti přesvědčil i sám sebe, anebo, snad, své fikce vytvářel tak dokonale, že už ani on sám nebyl schopen rozlišit, kde končí smyšlený svět a začíná realita. V každém případě však předpoklad, že Mišimova smrt byla součástí dramatu, které sám stvořil a režíroval, ukazuje úzkou souvislost mezi jeho jednáním a uměleckou tvorbou.

Při pohledu na Mišimův život se ovšem zdá, že nejenom jeho sebevražda, ale i celé jeho veřejné vystupování mělo fiktivní základ, autor totiž nejenom zemřel podobnou smrtí jako někteří jeho „krásní hrdinové“, ale také jako literární postava s přibývajícími léty stále více žil. Mišima se téměř nikdy nechoval spontánně a velká část života, který ukazoval veřejnosti, tak byla dokonale promyšlená a naplánovaná. Literární jméno Mišima Jukio používal Hiraoka Kimitake od roku 1941, ale již v době, kdy začal psát *Zpověď masky*, nebylo toto jméno jen pouhým pseudonymem; spisovatel pečlivě tvořil podobu umělce Mišimy Jukia a veřejnosti, ale i svým přátelům, začal ukazovat tento stylizovaný autoportrét nakreslený tak zručně, že pozorný divák sice získá dojem, že se od originálu čímsi liší, ale nedokáže rozdíly identifikovat. Je velmi pravděpodobné, že přinejmenším jeden z rysů Kóčana, hlavního hrdiny *Zpovědi masky*, je zcela autentický: protagonista románu již v předškolním věku bravurně ovládl umění dokonale skrývat svou vlastní tvář a svému okolí ukazovat takovou masku, jakou si jeho partner žádal. Mišima, který vždy velmi citlivě vnímal reakce jiných lidí a jemuž nesmírně záleželo na tom, aby jej ostatní viděli v té podobě, kterou on sám považoval za nejvhodnější, se dokázal natolik ovládat a přizpůsobovat své jednání reakcím okolí, že i svým příbuzným a přátelům ukazoval spíše přívětivou a vstřícnou masku, než svou

²⁶ Donald Keene v článku zachytil svůj osobní pohled na Mišimu a rozepsal se i o jeho tvorbě. Z textu je zřejmé, že Keena smrt přítele velmi zaskočila, přiznává, že stále není schopen uvěřit, že Mišima zemřel.

pravou tvář. Mnoha lidem ze spisovatelova blízkého okolí došlo až po jeho smrti, že vlastně neznali jeho ‚pravou‘ podobu, a řada z autorových přátel se tak cítila určitým způsobem oklamána. Jen málokterý z nich si byl ochoten tuto skutečnost přiznat tak, jako to udělal jeho americký přítel a životopisec John Nathan: „Mišima měl ohromnou schopnost vyvolávat v člověku, který s ním byl, dojem, že právě on je jeho nejbližším kamarádem. Přesto nikdo neměl ani zdání o sebevraždě, kterou rok plánoval. Když zemřel, každý z jeho přátel si musel přiznat svou ignoranci a s ní krutou skutečnost, že o Mišimovi věděl pouze to, co Mišima chtěl, aby věděl.“ (Nathan, 2000: XIX–XX)

Nejvýznamnějším argumentem proti bagatelizování významu Mišimových činů pro jeho literární tvorbu by se ale mohla stát právě metafora čtyř řek, kterou spisovatel zřetelně vyjádřil, co on sám považoval za svůj ‚literární život‘; pokud samotný autor pojímal osobnost ‚literáta Mišimy Jukia‘ jako složenou z řek ‚Psaní‘, ‚Scéna‘, ‚Tělo‘ a ‚Činy‘, měly by všechny tyto toky být brány v potaz v okamžiku, kdy se snažíme porozumět jeho tvorbě. Mnozí z těch, kdo vysvětlují Mišimovu smrt a jeho nestandardní jednání, čerpají hojně spisovatelovy názory a postoje z jeho díla, protože cítí, že klíč k jeho smrti i veřejnému životu, tedy té části autorova života, v níž se veřejnosti představoval pod pseudonymem Mišima Jukio, je nutné hledat v jeho tvorbě. Stejně tak lze ovšem předpokládat, že významnou část Mišimova díla, zejména jeho závěrečnou tetralogii, ale i mnoho dalších prací, nelze zcela pochopit bez porozumění jeho životu a smrti.

Mnohé v životě umělce Mišimy Jukia bylo pózou, ať již vědomou či nevědomou, jeho pochybnosti o schopnosti slov zachycovat a sdělovat realitu byly ovšem hluboké a opravdové a s přibývajícím věkem stále sílily; sám autor svůj vztah ke slovům označoval za jeden ze tří naléhavých problémů vlastního života.²⁷ Neverbální toky ‚Tělo‘ a ‚Činy‘, které tvoří protiváhu k řekám ‚Psaní‘ a ‚Scéna‘, jež jsou velmi úzce spojené s jazykem, se proto pro spisovatele staly tím, co umožňovalo vyjadřovat podstatné i bez použití slov, která skutečnost sice určitým způsobem zachycují, ale zároveň ji také jako termity rozežirají, a tak nakonec „pozrou samy sebe“ (Mišima, 2003b: 11). Ale stejně tak jako realitu v její úplnosti nedokáže vyjádřit samo o sobě verbální sdělení, nemohou ji lidskému chápání dokonale zprostředkovat ani samotné činy oproštěné od jakýchkoli jazykově vyjadřitelných konceptů; teprve ve spojení slov a činů je sdělení úplné a ‚literární‘ život je bezezbytku naplněn.

²⁷ V roce 1968 zmiňuje Mišima v doslovu k souhrnnému vydání několika svých kratších próz trojici povídek, v nichž se věnuje zásadním tématům vlastního života. Motiv nejvýznamnější z těchto tří próz, *Lásky k vlasti*, charakterizuje jako naprosté splnutí Eróta a Spravedlnosti, které je jediným dokonalým pozemským štěstím. Druhá ze zmiňovaných povídek, *Chlapec, který píše verše*, odráží jeho vztah ke slovům, jenž byl problematický již v době raného mládí, a třetí, *Moře v záři zapadajícího slunce*, fascinaci fenoménem víry, která pro něho samotného byla vždy něčím nedosažitelným (viz Mišima, 2000d: 286).

Při zpětném čtení katalogu k výstavě je patrné, že Mišima metaforou čtyř řek ústících do Moře hojnosti poměrně jasně naznačoval svou blízkou smrt: v moři, do něhož se všechny řeky vlíjí, dojde k jejich harmonickému splynutí. „Cesta pera“, kterou představují slova proudící v řekách „Psaní“ a „Scéna“, se v něm prolne s „cestou meče“, již reprezentují síla řeky „Tělo“ a skutky vířící v bouřlivém toku „Činů“; tak bude dosaženo ideálu *bunbu rjódó*,²⁸ tedy dokonalého propojení obou cest, k němuž, jak Mišima ovšem explicitně prohlašuje, může dojít až v okamžiku smrti. Pokud tedy chtěl autor svou metaforu uskutečnit, musel zemřít. I bez zmínky o *bunbu rjódó* by ale obraz čtyř řek splývajících v moři byl velmi varovný: každá řeka v bodě, v němž se vlévá do moře, přestává existovat; spisovatel, jenž prohlašuje, že jeho život tvoří čtyři toky, které ústí do tetralogie *Moře hojnosti*, tak vlastně poeticky říká, že dosažením tohoto moře existence řek, a tudíž jeho život, končí. Termín odevzdání poslední části rukopisu tetralogie byl stanovený na 25. 11. 1970, je tedy velmi pravděpodobné, že Mišima svou výstavou otevřeně sděloval, že datum „dokončení“ rukopisu je zároveň okamžikem, kdy dovolí vodám čtyř řek svého života, aby se dokonale promísily v *Moři hojnosti* a ve své individualitě tak navždy zanikly.²⁹ Myšlenku, že tvůrce umírá v okamžiku dokončení svého vrcholného díla, aby se vtělil do svého výtvaru a dosáhl tak nesmrtelnosti, Mišima ostatně rozvinul již více než o rok dříve i v divadelní hře *Terasa malomocného krále*. Spisovatelovu mysl tak zřejmě již delší dobu zaměstnávala idea, že Mišima Jukio musí zemřít, aby završil svou tvorbu, a tato úvaha byla právě v metafoře čtyř řek vlévajících se do *Moře hojnosti* obsažena; obdobnou myšlenku ostatně intuitivně vyjádřil hned po přítelově smrti i literární kritik Okuno Takeo, který prohlásil: „Spáchal sebevraždu, aby dokončil svou literární práci.“ (Scott-Stokes, 1974: 300)

V katalogu k výstavě Mišima odůvodňuje rozdělení expozice do čtyř toků následovně: „Návštěvníci výstavy si tak budou moci při prohlídce expozice vybrat řeku, která se jim líbí, a vyhnout se pohledu na řeku, která jim je nepříjemná. Samozřejmě budu vděčný těm návštěvníkům, kteří si prohlédnou všechny čtyři řeky, ale příliš nevěřím, že takových bude mnoho.“ (Mišima, 1970: 3) Spisovatel nepochybně dobře věděl, že většina z jeho příznivců si vybírá z osobnosti Mišimy Jukia jen určitou část, obvykle jeho beletristickou tvorbu či dramata, a předpokládal, že je jen málo těch, kdo chtějí jeho veřejný život vnímat jako celek. Uspořádáním vlastního života do čtyř toků tak ukazuje, že jednotlivé části jeho „literární“ osobnosti lze poznat a analyzovat i odděleně, žádná z řek nám ovšem sama o sobě neukáže to,

²⁸ *Bunbu rjódó* (文武両道), „společná cesta pera a meče (bliže kapitola 2.3).“

²⁹ Donald Keene uvádí, že mu Mišima ukazoval hotovou poslední kapitolu tetralogie již v srpnu roku 1970, přesto spisovatel sdělil editorce, která chtěla přijít vyzvednout poslední část díla o den dříve, že román tou dobou ještě nebude dokončen (srov. Keene, 2003: 64). Na poslední stránce tetralogie autor uvedl dataci 25. listopadu 1970, je tedy zřejmé, že pro něho bylo velmi důležité, aby formálně bylo dílo „dopsáno“ právě v den jeho smrti.

co sdělují společně v okamžiku, kdy se jejich vody nerozlišitelně prolnou v moři a ztratí svou individualitu – pouze tehdy, přijmeme-li všechny čtyři toky a pochopíme jejich splynutí v *Moři hojnosti*, můžeme „literárnímu životu“ autora porozumět. Čtyři řeky Mišimova života jsou ovšem metaforickým zachycením verbální a neverbální „tvorby“ spisovatele, dramatika, literárního kritika, esejisty, herce, režiséra, řečníka, sportovce, svalovce, vlastence a veřejně známé osobnosti Mišimy Jukia. Lze se tedy jen dohadovat, jak mnoho či málo tyto řeky sdělují o člověku jménem Hiraoka Kimitake, který se vždy, jak se zdá, před očima veřejnosti úzkostlivě schovával za scénou.

1. Slova a skutečnost

Mišima Jukio měl ke slovům ambivalentní vztah, miloval je, ale zároveň jimi opovrhoval a obával se moci, kterou mají; v rozhovoru s Hajašim Fusaem slova označuje dokonce za „děsivá“:¹ „Slova jsou děsivá, že? Přetrvávají stále po dlouhé věky, a když je pak vidíme, díváme se tomu, jak jsou děsivá.“ (Mišima, 2002b: 122) Slova Mišimovi poskytovala možnost svobodného sebevyjádření, zároveň si ale byl vědom i toho, že „spisovatel je zajatcem slov“ (Nibuja, 2004: 30), a tak i ve svých explicitních prohlášeních slova jak zatracoval, tak velebil. Slovům věnoval spisovatel nejvíce svého času a úsilí, jejich prostřednictvím vytvářel při své každodenní práci povídky, romány, divadelní hry i teoretické statě, jazyk byl neodmyslitelně spjatý i s jeho vystupováním v rolích herce, režiséra či řečníka a slovy vysvětloval a obhajoval i své „politické“ postoje.² Velkou pozornost ale věnoval i slovům ostatních – Mišima byl po celý život vášnivým čtenářem a s oblibou zdůrazňoval, jak důležitá je znalost slov, která se nám dochovala z minulosti v podobě klasické literatury. Rád se také účastnil diskuzí, během nichž vždy věnoval velkou pozornost názorům partnerů. Vhodné používání slov v každodenním životě považoval spisovatel za velmi důležitou součást mezilidských vztahů, slova tak pro něho byla významná i při vzdělávání vlastních dětí, jak přiznává v krátkém článku *Má výchova dětí* z roku 1966 (viz Mišima, 2003a: 85).³

V Mišimově zacházení s jazykem se odrážel také tradiční japonský postoj k řeči. Japonci již po mnoho staletí věnují velkou pozornost slovům a jejich správnému používání ve svém každodenním životě. Vhodné užití slov se přitom projevuje různými způsoby. Jedním z nejnápadnějších rysů japonštiny je gramatikalizace zdvořilostního postoje mluvčího ke druhé a někdy i ke třetí osobě. Japonský honorifický systém je zřetelným dokladem toho, že jazyk není považován pouze za médium sloužící k přenášení faktických informací či

¹ Hidoi (酷い).

² Mišima bývá často označován za pravicového nacionalistu, ve skutečnosti ale nikdy neprezentoval žádný ucelený politický postoj. Někteří levicově zaměřeni kritici spisovatele označovali dokonce za fašistu. Mišima se tímto hodnocením své osoby obvykle spíše bavil a své oponenty provokoval díly, jako byla hra *Můj kamarád Hitler*. Svůj „politický“ postoj vtipně komentoval v esejí *Nová teorie fašismu*: „Když mě určitý levicový časopis nazval fašistou, vyvolalo to můj zájem o fašismus. Levičáci si obecně myslí, že „fašista“ je to nejhorší, jak mohou kohokoli nazvat, takže pokud bychom přeložili toto slovo do všedního jazyka, znamená to něco jako „trouba“ nebo „hlupák“. Ovšem bylo to poprvé, co jsem byl označen za určitý druh „...isty“, tak to celkem polechtalo mou ješitnost. Jeden z mých přátel, který je ještě zlovolnější než komunisté, mi řekl: „Dosud jsi nebyl nic víc než pederast, tak když tě nazývají fašistou, pozdvihli tě poprvé k tomu, že jsi ista – a to už je něco.“ (Mišima, 2000j: 168)

³ Mišima v esejí píše mimo jiné o tom, jak si v době, kdy se narodilo jeho první dítě, dcera Noriko, uvědomil, že by jí jako otec měl již v raném věku vštípit výrazy *Konničiwa* – Dobrý den, *Arigató* – Děkuji a *Gomennasai* – Promiňte (viz Mišima, 2003a: 85).

etických a estetických idejí, ale je také prostředkem, který vymezuje mezilidské vztahy. Kritika, která dnes z úst starších generací zaznívá na adresu mladších Japonců, z nichž mnozí nedokážou správně používat uctivou řeč, tak neodráží jen nostalgický stesk po minulosti, ale i oprávněné tušení, že úpadek jazyka je odrazem úpadku tradičně vysoce ceněných hodnot, jako byla po staletí úcta ke starším a výše postaveným jedincům. V této souvislosti není překvapující, že pro Mišimu, který rád vystupoval jako člověk bránící tradiční hodnoty, byla uctivá řeč nedílnou součástí jeho života. V komentáři k *Hagakure*⁴ Mišima ale připomíná i další případy, kdy Jamamoto Cunetomo⁵ ukazuje slova jako prostředek k pěstování správných vztahů s lidmi níže i výše postavenými a s přáteli. Jamamoto nabádá, že pán má často vlídně promlouvat k lidem, kteří jsou v jeho službách, a každému z nich věnovat určité osobní poznámky, protože právě takto projevovaný zájem je velmi důležitý (viz Mišima 2000c: 64). Řadový samuraj si má dát naopak pozor, aby před svým pánem nemluvil o ostatních špatně, ale ani je nemá chválit – o tom, že dobře chápe vlastní pozici, svědčí, že mluví tak málo, jak jen to je možné (viz *ibid.*: 176). Volit správná slova by ale člověk měl i vůči svým přátelům; tomu, co říká, by měl věnovat obzvláště velkou pozornost tehdy, má-li přítel osobní těžkosti, protože právě v těchto chvílích je nesmírně důležité, jak jej povzbudíme (viz *ibid.*: 128–129).

Malý Kimitake od nejútlejšího věku miloval knihy a již v dětství si oblíbil i imaginární světy zachycené na filmovém plátně a na divadelní scéně. Snaha vyjádřit své fantazie a prožitky jazykem hrála v chlapcově životě důležitou roli od okamžiku, kdy se naučil psát, jak o tom svědčí zachované práce z první třídy, v nichž je pozoruhodným způsobem zachycen vnitřní svět šestiletého dítěte. První významné literární pokusy, které byly publikovány ve školním časopise, vytvořil ve dvanácti letech. V roce 1941 použil poprvé pseudonym Mišima Jukio (viz např. Macumoto, 1990: 35), pod nímž uveřejnil časopisecky novelu *Rozkvetlý les*, která se stala také titulním dílem knižního vydání jeho kratších próz v roce 1944. Tato práce je považována za první nepopíratelný důkaz spisovatelova výjimečného

⁴ Celý název spisu, který je obvykle označován jako *Hagakure* zní *Hagakure kiki-gaki* (*Co bylo slyšet ve stínu listů*); za autora knihy je považován Jamamoto Cunetomo, který ovšem *Hagakure* nenapsal sám – jeho vzpomínky a názory zaznamenal Taširo Curamoto, který Jamamota Cunetoma po jeho odchodu do ústraní pravidelně navštěvoval. *Hagakure* se skládá z 1300 krátkých příběhů a postřehů, které poskytují samurajům návod, jak by měl jejich život a služba pánovi vypadat. Spis sloužil především válečníkům z kraje Saga, kterému vládl rod Nabešima, mimo tuto oblast nebyl příliš známý. Populárním se stal v době stoupajícího nacionalismu ve 20. století, oficiální propagandou byl silně využíván v době 2. světové války. Z tohoto důvodu většina Japonců na Mišimův komentář ke spisu hleděla s nedůvěrou.

⁵ Autor spisu Jamamoto Cunetomo (1659–1719) byl samuraj rodu Nabešima, který se nedobrovolně podvolil rozkazu svého pána a zřekl se praxe tzv. *džunši*, tj. *seppuku*, které samuraj páchal po smrti svého mistra, aby jej na onen svět doprovodil. Když v roce 1700 zemřel Nabešima Micuši-ge, uchýlil se Jamamoto Cunetomo ve svých 42 letech do ústraní a po zbytek života žil jako buddhistický mnich. Od té doby začal používat sinojaponské čtení znaků svého osobního jména Cunetomo (常朝), a stal se tak známým jako Jamamoto Džóčó.

talentu. Mnozí japonští literáti byli udiveni jazykovým nadáním a bohatou slovní zásobou mladičkého autora, krása jazyka, který byl mnohem elegantnější než japonština řady starších spisovatelů, tak rychle vzbudila v literárních kruzích pozornost. Mišimův styl byl oceňován pro svou jasnost, jemnost, bohatost slovní zásoby i figurativní jazyk, a tak již na začátku své kariéry byl považován za autora, který ve své generaci nejlépe a nejimpozantněji ovládá japonštinu. Spisovatel se od svých současníků odlišoval nejenom svým jazykovým nadáním, ale i velmi rozsáhlou znalostí čínských znaků, láska k vzácným znakům se v jeho povídkách, románech i esejích projevovala po celý život a dobře tak dokládá, jak důležitý byl pro autora i grafický záznam jazyka (viz např. Scott-Stokes, 1974: 89, Starrs, 1994: 79).⁶

Na druhé straně ale spisovatel verbální komunikaci zpochybňoval – i to ovšem činil často prostřednictvím slov – a prohlašoval, že on sám skutečnost prožívá pouze v okamžicích, kdy se noří do řek Těla a Činů a od jazyka se zcela oprošťuje. Přestože ve vlastní literární tvorbě i v praktickém životě věnoval Mišima jazyku mimořádnou pozornost, ve svých teoretických úvahách často prohlašoval, že slova jsou pouze nedokonalým prostředkem pro zachycení a zprostředkování skutečnosti. Literární kritik a filozof Nibuja Takaši označuje Mišimu za jednoho z generace poválečných spisovatelů, kteří se zamýšleli nad tím, co vlastně slova jsou a mohou-li vůbec zachycovat realitu (viz Nibuja, 2004: 14), Mišimovo rozčarování slovy bylo ale ve skutečnosti hlubší než u většiny jeho kolegů. Téma jazyka jako bariéry mezi lidmi se stalo jedním z ústředních motivů Mišimova psaní. Mnozí z jeho hrdinů, dokonce i ti, kteří jsou schopni používat slova velmi vytříbeným způsobem, selhávají, když se snaží vyjádřit své pocity a najít spřízněnou duši, která by byla ochotná a schopná jim naslouchat. Především v posledním desetiletí svého života vyjadřoval spisovatel pochybnosti o jazyce, které někdy přerůstaly až v nepřátelský postoj ke slovům, i ve svých teoretických pojednáních. Nejzřetelněji se tento přístup projevil v knize *Slunce a ocel*, v níž rozvíjí úvahy o významu slov v lidském životě a klade si otázku, jak je vůbec možné sdělit prostřednictvím jazyka něco podstatného. Mišima osvětluje svůj poměrně pesimistický pohled na schopnost slov zachycovat realitu a estetické prožitky svými vlastními zkušenostmi a naznačuje, že každý pokus o jazykové uchopení pravdy je pro svou imanentní nedokonalost vždy předem odsouzen k nezdaru. Autor ovšem zároveň přiznává, že přestože si již jako dítě uvědomoval, že v okamžiku, kdy se snaží vlastní zážitek zachytit a zpřítomnit slovy, naráží na nepřekonatelnou hradbu, toto vědomí jej od psaní neodradilo, ale bylo naopak jedním z důvodů, proč si vybral spisovatelskou kariéru – „odpor ke slovům“ jej tak přivedl k nejisté snaze po „uskutečňování výrazu“ (Mišima, 2003b: 40).

⁶ O Mišimově přístupu k psané podobě textu svědčí i jeho velmi dobře čitelné rukopisy a také další z jeho četných zálib – spisovatel byl i zručným kaligrafem.

Ve zmiňované práci Mišima uvádí ale ještě podstatnější příčinu své nedůvěry ke slovům. Jeho život byl již od raného dětství tak úzce spojen s řečí, že poznávání skutečnosti prostřednictvím konceptů formulovaných slovy u něho předcházelo i tělesným zkušenostem, které jsou podle něho těmi prvotními u jiných dětí. V době, kdy si tělo začal uvědomovat, tak již jeho vnímání reality bylo slovy pokriveno: „Když pečlivě probírám vzpomínky na své dětství, v mém případě sahá mnohem dále uvědomování si slov než uvědomování si těla. U normálních lidí se napřed zřejmě objevuje tělo a poté se objevují slova, v mém případě se napřed objevila slova, a teprve dlouho potom se s velkým zdráháním objevilo tělo, které již v té době mělo konceptuální podobu,⁷ a toto tělo bylo, což snad ani není třeba dodávat, již nahlodáno slovy. Nejdříve existuje dřevěný pilíř, pak přicházejí termiti, kteří jej rozežirají. Ale v mém případě napřed existovali termiti a dřevěný pilíř se objevil až opožděně, již napůl rozežraný.“ (Mišima, 2003b: 10–11) Kimitake nedokázal vnímat realitu nezkresleně prostřednictvím svých smyslů, chlapcův obraz světa byl vytvořen slovy, která mu sice zprostředkovala abstraktní rozumové poznání, ale narušila jeho schopnost získávat konkrétní smyslové poznatky oproštěné od rozumové analýzy. Skutečnost, která je založena na ‚slovech-termitech‘, ale neposkytuje bezpečí, tito všekazi mohou, jak autor upozorňuje, nakonec pozřít i sami sebe: „Slova jsou médium, které mění realitu v abstraktní pojem, jenž pak předkládá našemu rozumu; jejich schopnost rozleptávat realitu tak v sobě nevyhnutelně skrývá nebezpečí, že i slova sama budou rozleptána.“ (Ibid.: 11) Mišima přirovnává obraz, který utvářejí svým zpracováváním skutečnosti slova, k leptu, při jehož tvorbě je využíváno korozní síly kyseliny dusičné. Vzápětí ovšem dodává, že toto přirovnání zřejmě není zcela přesné – kyselina dusičná, která na měď při vytváření leptu působí, je totiž, na rozdíl od slov, přírodního původu, takže vztah slov k realitě není tentýž jako vztah kyseliny k mědi. Nepříliš lichotivé přirovnání slov ke kyselině dusičné tak mění na představu ještě méně vábnou – slova jsou spíše podobná prebytným žaludečním kyselinám, jež ničí samotný žaludek (viz ibid.). Autor svým přirovnáním slov k nežádoucím žaludečním kyselinám, které produkuje pouze organismus nemocného člověka, velmi sugestivně naznačuje, že vytváření konceptů, které ovlivňují vnímání reality, je cosi velmi nezdravého – slova, která zdánlivě skutečnost zprostředkovávají, totiž nakonec ničí člověka, který svůj obraz smysluplného světa na verbálních konceptech založil.

Mišimovu nedůvěru ke slovům podporovala také skutečnost, že výřečný spisovatel, který dokázal hodiny mluvit o nejrozličnějších tématech, měl velké množství přátel a žil velmi společenským životem, byl ve skutečnosti nedůvěřivý introvert, jenž nebyl schopen

⁷ Kannentekina sugata wo šiteita tokoro no nikutai (観念的な姿をしていたところの肉体).

důvěrně komunikovat ani se svým nejbližším okolím. Henry Scott-Stokes upozorňuje, že Mišima měl mnoho přátel mezi literárními kritiky, spisovateli i divadelníky, na něž by se byl mohl spolehnout v době krize jak v profesionálním, tak v soukromém životě. Nikdo z těchto lidí, s nimiž se často stýkal a kteří dobře věděli i o jeho „žertech a ztřeštěných kouscích“, si ale neuvědomil, s jak ohromnými potížemi se autor potýká. Pokud by měl spisovatel ve svém okolí skutečně spřízněnou duši, nepotřeboval by takový člověk žádnou zvláštní pozorovací schopnost, aby umělcovu neutěšenou situaci pochopil: „Mišimovým problémem ale bylo, že vlastně neměl žádné blízké přátele, kteří by ho varovali před nebezpečím, do něhož se řítit. Neměl žádného *kokoro no tomo*, tedy skutečně důvěrného přítele; byl mužem, který se příliš kontroloval na to, aby připustil blízké přátelství.“ (Scott-Stokes, 1974: 194)⁸ Spisovatel se nesvěřoval se svými problémy ani svým nejbližším příbuzným, rodiče, s nimiž trávil večer před svou smrtí, vůbec netušili, co se v mysli jejich syna odehrává, žádné podezření neměla ani jeho manželka.⁹ Mišima neměl důvěru ani k mladým mužům z *Tatenokai*, přestože ti byli svému ‚vůdci‘ natolik oddáni, že řada z nich by pro něho ochotně položila život. Tito chlapi bez velkého přemýšlení přebírali spisovatelovy názory a postoje, Mišima ale nepochybně dobře věděl, že mladíci obdivují ‚mužnou‘ tvář slavného umělce, který se o ně zajímá, a nebyli by schopni a ochotni přijmout jeho křehkou a zranitelnou stránku. Jak podotýká Iga Mamoru, mladíci z *Tatenokai* nikdy nebyli pro Mišimu skutečnými partnery, byli spíše spisovatelovými výtvoři, jež odrážely jeho vlastní vůli (srov. Iga, 1986: 103).¹⁰ Mišima trpěl již od dětství podivným nepochopením svého okolí, a tak záhy získal pocit, který s přibývajícími léty stále sílil, že to, aby byl ostatními přijímán, si musí ‚zasloužit‘. Lidem okolo sebe tak ukazoval vždy takovou masku, o níž předpokládal, že ji budou ochotni akceptovat, v okamžiku, kdy chtěl ukázat svou skutečnou tvář, se setkával s nepochopením či posměchem. Krátce před svou smrtí na podzim roku 1970 v rozhovoru se spisovatelem Išikawou Džunem prohlásil: „Vyjdu na scénu odhodlaný vyvolat pláč a místo toho obecenstvo vybuchne smíchy.“ (Scott-Stokes, 1974: 312) Mišima tak obdobně jako Kóčan, protagonista *Zpovědi masky*, nabyt přesvědčení, že pokud chce být lidmi přijímán, nemůže jim ukázat svou skutečnou tvář, zároveň si ale byl

⁸ Mišima se řadu let pravidelně stýkal s lidmi, „kteří měli spoustu zdravého rozumu“, jako byli např. spisovatel Abe Kóbo či Macuura Takeo, ale protože „nikdy nevěřil ostatním ve svých nejvnitřnějších myšlenkách“, tak nikdo z těch, „kdo mu byli nablízku, plně nechápal, co se v jeho mysli děje. Zvláštní je, že to mohli snadno udělat, kdyby četli jeho spisy, např. *Slunce a ocel*. Ale nikdo – či téměř nikdo – nebral tuto esej příliš vážně.“ (Scott-Stokes, 1974: 194–195)

⁹ Skutečnost, že se Mišima nesvěřoval své vlastní rodině, ovšem není ve světle jeho životních zkušeností nijak překvapivá. Kimitake již jako velmi malý chlapec pochopil, že oporu a bezpečí ve své rodině hledat nemůže, lze tedy předpokládat, že zážitky z dětství výrazně přispěly k tomu, že se spisovatel naučil skrývat své já a nedůvěřovat okolnímu světu.

¹⁰ Iga Mamoru ve své knize mladé členy *Tatenokai* označuje dokonce za ‚Mišimovy hračky‘ (viz Iga, 1986: 103).

dobře vědom toho, že lidé, kterým ukazuje pouze svou masku, jej nemohou pochopit.¹¹ Jeho údělem tak bylo hluboké osamocení – ať již slova používal sebedokonaleji, cítil, že jejich prostřednictvím nedokáže získat pochopení a uznání svého skutečného já. Obratný řečník Mišima se tak potýkal se stejným problémem jako Mizoguči, koktavý hrdina *Zlatého pavilonu* – věděl, že dveře, které vedou z jeho vnitřního světa ven, jsou zavřené (viz Mišima, 1998d: 13); na rozdíl od Mizogučiho ale jeho tvůrce stále méně věřil tomu, že klíčem ke dveřím mezi vnitřním a vnějším světem jsou slova. Pochybnosti o jazyce na Mišimovu mysl se stoupající intenzitou dotíraly během psaní *Moře hojnosti*; tak, jak se tetralogie blíží ke svému závěru, je z ní stále patrnější jeho ‚noční můra slov‘ (viz Nibuja, 2004: 37).¹²

Přestože se Mišima v posledních letech svého života neustále zaobíral svým tělem a v myšlenkách se nechal unášet ‚nejděsivějším tokem v džungli‘, řekou Činů, až do své smrti nepřestával psát. Ve svém díle tak i přes bolestivé pochybnosti využíval slova, která však zároveň označoval za termity ničící jeho vlastní realitu. To, že se právě v Mišimově závěrečném beletristickém díle, grandiózní tetralogii *Moře hojnosti*, hemží těchto termitů mnohem více než v jakékoli jeho předchozí práci, je jedním z mnoha paradoxů doprovázejících umělcův život. Až do konce svého života Mišima také často vystupoval na veřejnosti, pronášel projevy, poskytoval rozhovory zástupcům masmédií, diskutoval se svými oponenty i se ‚spolubojovníky‘ z *Tatenokai*, a při všech těchto činnostech vždy obratně vyjadřoval své názory slovy. Mišimův život tak budí dojem, že i přes všechnu jeho nedůvěru ke slovům a velebení filozofie akce, byla právě slova tím, co spisovateli dlouhou dobu poskytovalo oporu a pomáhalo mu žít, ale nakonec jej dovedlo na cestu směřující neodvratně k jeho vlastnímu zániku.

¹¹ Miwa Masaši upozorňuje, že když si člověk nasadí masku, zakrývá s ní své každodenní já a přestává být sám sebou. Masku zahluje lidskou bytost, která si ji nasazuje, a změni ji v bytost ztvárňující tu roli, kterou vyjadřuje maska. Člověk tak zároveň s maskou přijímá roli, která se v tu chvíli stává smyslem jeho existence (viz Miwa, 1982: 107).

¹² Spojení slov s analyzováním skutečnosti a racionálními úvahami představuje především hlavní protagonista Honda, všichni čtyři mladí hrdinové tetralogie ale také určitým způsobem se slovy ‚bojují‘. Kijoaki v *Jarním sněhu* má z verbálního vyjadřování strach a domnívá se, že jeho láska Satoko proti němu slova používá k tomu, aby ho úmyslně zraňovala. Když od dívky dostane dopis, vidí v jeho vybroušených větách její snahu poučovat ho o elegantním stylu, a opět to v něm vzbuzuje nevoli. Isao ve *Splašených koních* sice zakládá svůj čin na slovech staré knihy, důležitá pro něho ale nejsou fakta, ale ‚duch čistoty‘, kterou kniha zachycuje. Hondovy logické úvahy a poukazy na naivitu spisu, který je zcela mimo realitu, Isao okamžitě odvrhne. Džin Džan v *Chrámě úsvitu* je sice schopna jako dítě ‚číst‘ slova, která má Honda v mysli, jako mladá dívka ale verbální vyjadřování zavrhuje a utíká od slov ke smyslům. Tóru v *Pěti znameních úpadku anděla* mistrně manipuluje slovy, když se chce zbavit svého učitele, a později ještě ve vytríbenější podobě předvádí verbální manipulaci, když chce ublížit své snoubence. Tyto své ‚velké činy‘ chlapec pečlivě zaznamenává do svého deníku, když mu ale dojde, že Honda prohlédl jeho ‚jedinečné‘ nitro, zahazuje deník a s ním i slova, která zdánlivě zachycovala jeho výjimečnost.

2. *Obraz světa v jazyce*

Jazyk je základním prostředkem lidské komunikace, používáme ho ale nejenom k zachycení a sdělování reality či našich představ, ale také jeho prostřednictvím svět poznáváme, „svět totiž chápeme prostřednictvím pojmů, které jsou vtěleny v našem jazyce.“ (Peregrin, 2006: 66) Lidské myšlení je od slov neoddělitelné, řečeno slovy Donalda Davidsona, jazyk je pro myšlení nezbytný a „je zřejmé, že stvoření, které má jazyk, může myslet“ (Davidson, 2001b: 130); proto je také vždy mysl člověka ovlivňována a omezována řečí. Jak ovšem podotýká Luc Benoist, nikdy nemůže být jazyk „přesnější než myšlení, které se pokouší tlumočit“ (Benoist, 1995: 43). V okamžiku, kdy se snažíme pochopit samotný jazyk, ocitáme se ale tak trochu ve slepé uličce – Jaroslav Peregrin upozorňuje, že jsme neustále „uvnitř“ jazyka do té míry, do jaké jsou slova spojena se způsobem, „kterým chápeme svět“ (Peregrin, 2006: 66). Jazyk tak nemůžeme podrobit „objektivní“ analýze nezúčastněného pozorovatele, který na věci pohlíží z odstupu, ani se nemůžeme při zkoumání a chápání jazyka od slov oprostit, při snaze porozumět slovům jsme vždy na slova odkázáni. V praktickém životě musíme vycházet z předpokladu, že jazyk určitým způsobem skutečnost odráží a „nemůže nějak dramaticky neodpovídat světu“ (Peregrin, 2003: 46), přesto však zůstává „základním problémem zachycování faktů to, jak může být jazyk se světem spojen tak, aby to o něm vypovídal, když je čímsi jiným než faktický svět.“ (Friedlander, 2001:47)

Úvahy o tom, jakou roli jazyk v lidském životě hraje a do jaké míry tvoří náš svět, se objevují ve všech dobách a kulturách, slova od nejstarších dob vzbuzují úctu a bázeň, zároveň je ovšem také často zavrhováno přílišné lpění na slovech. Lidské řeči věnovali pozornost antičtí filozofové i východní myslitelé, víra v moc slov se odráží v mnoha mytologiích, o jazyce ale přemýšleli vždy i spisovatelé, básníci a další lidé, jejichž život je s verbálními výrazy úzce spjat. Mišimovo přemítání o slovech tak není ničím výjimečným. Lidé již ve starověku vnímali omezenost lidské řeči, která mnohdy neumožňuje vyjádřit to nejpodstatnější, zároveň si ale také byli vědomi toho, jak mocným nástrojem jazyk je. Gorgiás, jeden z nejstarších západních myslitelů, označil řeč za mocnou vládkyni, „která vykonává nejbožštější díla nejmenším a nejnepatrnějším tělem, neboť dovede i zahnat strach i odníti zármutek i způsobit starost a zvětšit soucit.“ (Zl. B11 z Gorgiovy Heleny, Sobotka, 1989: 107) Tento filozof však zároveň již také pochyboval, zda lze skutečnost, pokud vůbec existuje, uchopit jazykem a sdělit ji jiným lidem (viz Zl. B3 ze Sexta, Sobotka, 1989: 104). Slovům se věnovali i další řečtí filozofové, např. Platón, který se problematikou jazyka zabývá v dialogu *Kratylos*, v němž hledá odpověď na otázku, zda je mezi slovem a označovanou věcí vztah

přirozený nebo uměle vytvořený dohodou lidí, či Aristotelés, jenž se jazykovými úvahami intenzivněji zabýval v *Rétorice* a v *Poetice*, v nichž věnoval pozornost i figurativním výrazům, které usnadňují a projasňují komunikaci. O lidské řeči přemítali i mnozí středověcí a novověcí západní myslitelé. K velkému nárůstu zájmu o různé aspekty jazyka došlo zároveň s rychlým rozvojem lingvistiky v 19. století a jedním z hlavních filozofických témat se stal zájem o slova a o to, jakým způsobem zachycují svět, ve 20. století. Jazykem jako základním prostředkem lidské komunikace a jeho omezení se ale také od minulého století intenzivně zabývají lingvisté, literární vědci i samotní spisovatelé.

V úvahách Mišimy Jukia o slovech-termitech se do určité míry odráží jeho vlastní četba západní literatury a filozofie;¹ i v dílech řady Mišimových oblíbených autorů, mezi něž patřili např. Thomas Mann, Fjodor Michajlovič Dostojevskij či Friedrich Nietzsche, nacházíme pochybnosti o tom, zda je možné pochopit realitu a vyjádřit ji jazykem. I když k Nietzschemu zaujímal budoucí spisovatel poněkud rezervované stanovisko² již v době, kdy se s jeho knihami jako středoškolák seznamoval, znal jeho dílo velmi dobře a mnohé z myšlenek tohoto velkého „nihilisty“ jej celý život ovlivňovaly. Nietzsche např. v *Soumraku model* prohlašuje, že řeč, jež je spojena s rozumem, který člověku vnucuje pojmy jako jednota, identita, trvání, substance, věčnost či jsooucnost, je stejně tak zástupcem bludu jako oko, které pozoruje oblohu a nabude dojmu, že se souhvězdí na obloze pohybuje. Řeč nás, dle tohoto myslitele, dokonce přivádí k „hrubému modlářství“, poněvadž nám vnucuje koncept „já“, který promítáme do všech věcí.³ Lze tedy předpokládat, že i ve zmiňované úvaze o verbálních pojmech, které již v dětství zkreslovaly Mišimovo vnímání skutečnosti, tak nacházíme ozvuk Nietzscheho tvrzení, že řeč je tím, co svádí člověka na scestí.

Mišimův postoj k jazyku ale nepochybně ještě silněji než západní četba ovlivňoval ambivalentní pohled na slova, který se v Japonsku projevoval po mnoho staletí. Japonci se především v moderní době prostřednictvím jazyka pokoušejí svůj svět sdílet a přiblížit ho

¹ Mišima se poměrně dobře orientoval v antické filozofii a dramatu, již jako středoškolák měl velký zájem také o díla novověkých a moderních západních spisovatelů, dramatiků a filozofů, díla soudobých myslitelů věnujících se tzv. filozofii jazyka ale pravděpodobně nečetl.

² Např. v dopise adresovaném příteli v září roku 1941 Mišima označuje Nietzscheho za „megalomana“ (*kodaimósokjó*, 誇大妄想狂; viz Mišima, 2002a: 75).

³ „Modlářství spatřuje všude činitele a čin: věří ve vůli jako příčinu vůbec, věří v „já“, v já jako jsooucnost, v já jako substanci, a promítá víru v substanci tohoto já do všech věcí – tvoří teprve tím pojem „věci“.“ (Nietzsche, 2001: 22). S tímto Nietzscheho názorem zřetelně koresponduje Mišimova snaha uniknout vědomí vlastního „já“ k pocitu splynutí se skupinou. Ve *Slunci a oceli* spisovatel zachycuje prožvení, kterého dosáhl jednoho studeného rána, když trénoval běh se skupinou mladých mužů: „Tlukot srdce komunikoval se skupinou, sdíleli jsme stejný srdeční rytmus. Vědomí sebe sama nám bylo teď tak vzdálené, jako daleká vřava města. Patřil jsem k nim a oni patřili ke mně, tvořili jsme neklamně „my“. Jaká intenzivnější forma existence může existovat, než někam patřit?“ (Mišima, 2003b: 98–99) Mišima tak pochopil, že naprosté ztotožnění se skupinou jiných mužů mu pomáhá alespoň na chvíli uniknout vědomí vlastní odlišnosti, které mu bránilo prožívat život.

západnímu publiku. Již v roce 1946 upozorňovala americká antropoložka Ruth Benedict, že Japonci se na rozdíl od mnoha jiných Asiatů snažili od 19. století, kdy se jejich země otevřela světu, představit svůj národ prostřednictvím knih a pojednání, v nichž psali nejenom o maličkostech svých životů, ale i o svých plánech světových expanzí (srov. Benedict, 2003: 7). Přesto ale v japonské společnosti panuje nedůvěra ve verbální komunikaci a pochybnosti o tom, že podstatné věci lze slovy sdělit. V každodenním životě ovšem platí od nejstarších dob zásada, že schopnost používat jazyk vhodným způsobem svědčí o kultivovanosti člověka a i japonští myslitelé, kteří sice na jedné straně často prohlašují, že svět nelze zachytit slovy, na straně druhé mluví také o ‚duši slov‘ *kotodama*. Japonskou společnost zároveň vždy prostupoval zdánlivě protikladný princip, který vychází z japonského tradičního náboženství šintó, přesvědčení, že slova v sobě skrývají ohromnou moc, která může být i zneužita, ale také se může obrátit proti tomu, kdo slova nevhodně používá. Právě na tomto přístupu se zakládá koncept *kotodama*,⁴ víra v ‚duši slov‘. „Staří Japonci věřili, že vyslovením názvu věci vzniká mezi slovem a denotátem duchovní spojení, jež může mít jak kladný, tak záporný náboj; proto byla preventivně tabuizována osobní jména, lidem s výjimkou šamanů nebylo dovoleno přímo oslovovat božstvo apod.“ (Švarcová, 2005b: 9) Také Antonín Líman připomíná, že „magie slov byla založena na pevném přesvědčení starých Japonců, že slovo, tak jako každé jsoucné ve vesmíru, má svou duchovní substanci, čili *kotodama*“ (Líman, 2000: 12) „V invokacích rituálu *kotoage* (vznesení slova) je pak možno silou materializovaného magického slova apelovat na přírodní síly, aby vyhověly lidským přáním nebo aby se vzdaly svých ničivých zásahů. Zneužití *kotoage* nebo použití frivolní může rozpoutat ničivé síly, které padnou na hlavu autora. Jedním ze základních příkazů šintoistické praxe je *koto agesenu*, doslovně ‚nevydávej slova‘, potažmo tedy ‚nezneužívej duše slov‘.“ (Ibid.: 13) Právě s touto vírou v ‚duši slov‘ spojuje Líman i určitou nechuť k používání slov, zvláště pak ‚velkých slov‘, v japonské literatuře (viz *ibid.*).

I Mišima Jukio se zamýšlel nad konceptem *kotodama*, např. v jednom ze svých rozhovorů s Hajašim Fusaem prohlašuje: „Když pracuji na rukopisu, tak ze všech sil přemýšlím o každém jednotlivém znaku. Jaký je tento znak, jaká je tato metafora, není tento výraz špatný? Ale neuvažuji jen nad tím, zda jsou nebo nejsou kvalitní. Domnívám se, že jde o slova. Ačkoli jsou to slova, překračují otázku kvality či kvantity, jsou něčím více, nabyl jsem přesvědčení, že v sobě mají rozměr *kotodamy*.⁵ Tak nějak postupně jsem k tomuto názoru dospěl.“ (Mišima, 2002b: 56) Koncept *kotodama* Mišima připomíná i v dalším

⁴ Výraz *kotodama* (言霊) je staré slovo skládající se z komponentů ‚*koto*‘ (‚věc‘, ‚slovo‘) a ‚*tama*‘ (‚duše‘, ‚drahokam‘; (viz Švarcová, 2005b: 9).

⁵ *Kotodamatekina hirogari* (言霊的なひろがり).

rozhovoru s Hajašim, kde „duši slov“ spojuje s národním cítěním;⁶ zamýšlí se nad tím, že slova, na rozdíl od mnoha jiných věcí, nejsou mezinárodní: „Technologie je mezinárodní, životní úroveň se také stává mezinárodní, i myšlenky se stávají mezinárodní, ale u slov to možné není. (...) Když se naše slova přeloží do cizího jazyka, myslím, že lidské city je možné pochopit. Lidské city /čtenáři/ pochopí, ale nepochopí slova.“ (Ibid.: 123–124)⁷

Japonský pohled na verbální komunikaci ovlivňoval po staletí zenový buddhismus, podle nějž není možné slovy zpřítomnit realitu. Prostřednictvím slov si v běžném životě vyměňujeme informace, jazyk také našemu rozumu zprostředkovává intelektuální znalosti, jak ovšem každý adept zenu ví, rozum se člověku na cestě ke skutečnému poznání stává spíše přítěží než pomocníkem (srov. Iga, 1986: 120). Okakura Tenšin podotýká, že nedůvěra ke slovům je v zenu tak hluboce zakořeněna, že jeho následovníci často nejenom zavrhovali tradiční buddhistické spisy, ale někdy ničili i obrazy a symboly, které myšlenkové koncepty představovaly.⁸ Okcidentální myšlení velice rádo vytváří definice a snaží se veškerou svou „moudrost“ shrnout do množiny všeobsahujících pojmů, japonská tradice však naznačuje, že skutečné pochopení a porozumění není spojeno s rozumovým poznáním verbálně vyjádřitelných konceptů, ale je něčím, co pojmy a definice přesahuje, nemůže tedy být nedokonalou lidskou řečí zachyceno a popsáno. Skutečnosti, které se západní logice jeví jako protikladné, mohou v japonském myšlení harmonicky koexistovat, každý pokus o jednoznačné jazykové uchopení pravdy je tak nahlížen jako marný a předem odsouzený k nezdaru. Příliš horlivá snaha věci vysvětlovat může mít i přesně opačný účinek, než mluvčí zamýšlel – slova se totiž často mohu stát i překážkou skutečného vzájemného porozumění. Přestože má japonština bohatý emoční slovník, Japonci vždy cítili určitou nedůvěru vůči schopným řečníkům, kteří s těmito pojmy zručně žonglují a příliš lehce odkrývají své nitro. I v současné době tak často vyvolávají sympatie neohrabaní mluvčí, poněvadž jejich

⁶ V rozhovoru Mišima prohlašuje: „Naším nacionalismem jsou slova. Já zastávám teorii *kotodamy*.“ (Mišima, 2002b: 123)

⁷ V souvislosti s konceptem *kotodama* se Mišima v další části rozhovoru zamýšlí nad tím, že slova jsou tak úzce spojena s národním jazykem, že ne vždy je může pochopit cizinec. Zmiňuje, že i on píše díla, kterým porozumí pouze Japonci. Dodává, že když je např. v románu zmíněno, že někdo přešel určitý most, nemá čtenář z jiné kultury představu, jak daný most vypadá. Pokud na slovo „most“ narazí japonský čtenář např. v Goetheho románu, pomyslí si, že spisovatel měl nejspíš na mysli určitý most v Německu, ale není schopen si ho představit (viz Mišima, 2002b: 124–125). „Když se cizích odborníků na japonskou literaturu zeptám, zda cizinci rozumí japonským *šósecu*, tak se zlobí. Prohlašují, že když tomu rozumíme my, rozumí tomu oni také. Ale jsou tam i věci, kterým nerozumí. Stejně je to i s námi ve vztahu k nim.“ (Ibid.: 125) Mišima podotýká, že literát je vždy nesmírně úzce spojen se svou zemí a klimatem, proto např. díla, která napsal Thomas Mann po svém odjezdu do Ameriky, nejsou dobrá (viz ibid.: 125–126).

⁸ Srov.: „Pro transcendentální náhled čchanu nebyla slova nic než přítěž, celý korpus buddhistických spisů nic než komentáře k osobním dohadům. Stoupenci čchanu se snažili o přímé spojení s vnitřní podstatou věcí, jejichž vnější atributy pokládali pouze za překážky na cestě k jasnému pochopení pravdy. (...) Někteří zenisté se dokonce v důsledku svých snah rozpoznat Buddhu v sobě samých spíše než prostřednictvím obrazů a symbolů stali obrazoborci.“ (Okakura, 1999: 38)

těžkopádné zápolení se slovy budí dojem upřímnosti.⁹ S tímto postojem ke slovům je spojena i nedůvěra k lidem, kteří používají příliš honosná slova v okamžiku, kdy mluví o intimních věcech, i k těm, kdo řeč využívají zručně k výmluvám. Nitobe Inazó podotýká: „Odívá-li kdo nejtajnější myšlenky a city, zvláště city náboženské, v štikovaná slova, jest to pro nás neklamným znamením, že city ty nejsou ani hluboké ani upřímné.“ (Nitobe, 1904: 58–59) Zatímco vzosná slova pronesená o osobních záležitostech budí v partnerovi především rozpaky, verbální snaha svalit vinu na jiného člověka vyvolává často pohrdání. Mišima v této souvislosti v komentáři k *Hagakure* připomíná, že jedním ze znaků úpadku mravů v soudobé společnosti, který Jamamoto Cuneo uvádí, je skutečnost, že muži využívají chytře své jazyky, aby odpovědnost za své činy přenesli na někoho jiného (viz Mišima, 2000c: 112).

Řeč může člověka zavést do pralesa pojmů, jenž brání jasnému pohledu, a nedovolí tak mysli dosáhnout kýženého cíle, tedy mentálního stavu, v němž dominuje intuitivní porozumění sobě samému i světu, který jedince obklopuje. Snaha vtělit svět a lidský život v jejich komplexnosti do obrazů vytvořených slovy tak byla pro japonské myšlení stejně pošetilá, jako přesvědčení, že prostřednictvím rozumu lze dosáhnout dokonalého poznání reality a pochopení člověka. V tradičních představách se ten, kdo přikládá verbálním konceptům příliš velký význam, nejenom nestává moudřejším, ale naopak se od skutečného poznání vzdaluje.

Mišimovo pochybování o slovech ale bylo ještě hlubší, než je mezi japonskými intelektuály běžné, a sílilo v době, kdy autor pracoval na *Moři hojnosti*. Mišima Jukio se již při psaní *Zlatého pavilonu* důkladně seznámil se zenovým buddhismem a během práce na tetralogii se potom studiu buddhismu věnoval velmi intenzivně. Zaměřil se především na učení školy *Hossó* a její teorii *juišiki*,¹⁰ která se jako červená nit táhne celým dílem. Zejména v *Chrámu úsvitu*, třetím díle tetralogie, se hlavní protagonista Honda často zaobírá přemítáním o teorii *juišiki* a o jednom z ústředních pojmů této nauky, vědomí *álaja*,

⁹ Mišima tento tradiční postoj představuje v románu *Po banketu*, jehož hlavní mužský hrdina Noguči, politik, který dosáhl poměrně významného postavení a jako diplomat působil i v zahraničí, je velmi nemotorný řečník, který se nejenom obtížně vyjadřuje, ale občas se ve svých projevech dopouští i faktických chyb. Právě jeho neobratnost ovšem vzbuzuje sympatie části tradičně orientované veřejnosti (srov. Mišima, 1996d: 155; Mishima, 1999: 185).

¹⁰ Škola *Hossó* je japonskou verzí význačné čínské školy *Fa-siang*, která navázala na učení indické *jógáčáry*. V Japonsku byla oficiálně představena v roce 654, v současné době s počtem 55 chrámů a asi 500.000 věřících patří k méně významným školám japonského buddhismu (srov. Matsunami, 2005: 169). Základní naukou této školy je teorie *juišiki* (vidžňaptimáttra, „pouze-vědomí“), jejíž ústřední myšlenkou je, že vnější svět je pouze produktem našeho vědomí a vše, co nás obklopuje, je tudíž pouhá představa. (Viz *Lexikon východní moudrosti*: 136) Tato škola navazuje na myšlenku historického Buddha, že každý člověk si „v souladu se svými smyslovými vjemy vytváří vlastní představu světa a že je to tento subjektivní svět, s nímž se musí vypořádat. (...) Pokud náš duševní obraz věcí představuje jedinou realitu a objektivní svět není poznatelný, pak můžeme rovnou říci, že věci jsou vědomím (vidžňána). Svět je „jen mysl“ (čittamáttra). (...) Veškeré snažení musí směřovat k tomu, aby skončil karmicky podmíněný proces utváření představ v naší hlavě.“ (Schumann, 2008: 26)

tzv. zásobovém vědomí, které je chápáno jako „základní vědomí veškerého bytí, obsahující všechny zkušenosti individuálních životů a zárodky všech psychických jevů. Podle této teorie není žádného vnějšího světa ani žádného jeho poznání – je jen poznání introspektivní.“ (Miltner, 1977: 22) *Chrám úsvitu* je často kvůli poněkud komplikovaným filozofickým úvahám a rozsáhlým teoretickým výkladům stěžejních pojmů považován z literárního hlediska za nejméně zdařilou část obsáhlého díla. Přesto je ale právě tento román klíčovým dílem celé tetralogie, poněvadž nejvíce odráží Mišimovu snahu po nalezení a pochopení smyslu existence i jeho pochybnosti o tom, že svět a jeho smysl lze postihnout slovy. O skutečnosti, že nauka *juišiki* autora určitým způsobem ovlivnila, svědčí ovšem i to, že se o ní zmiňoval také explicitně ve svých rozhovorech, její vliv se navíc zřetelně odráží např. i v divadelní hře *Terasa malomocného krále*,¹¹ v níž v závěrečné pasáži Tělo sděluje Duši, že lepra, která ji zahubila, nebyla ničím více než jejím vlastním myšlenkovým konstruktem. *Chrám úsvitu* jasně ukazuje, že Mišima na konci svého života dospěl do okamžiku, kdy stejně jako Gorgiás pochyboval o samotné existenci světa, a společně se svým románovým hrdinou Hondou se snažil přesvědčit sám sebe, že „Svět přece musí existovat!“ (Mišima, 1996a: 139; Mishima, 2001b: 125) Nepřekvapuje tedy, že na mysl spisovatele, který byl silně zasažen pochybnostmi o existenci jako takové,¹² neodbytně útočily úvahy o smysluplnosti snahy dát světu a životu výraz. Honda při studiu nauky *juišiki* dochází k závěru, že fakt, že „svět musí existovat“, je morální nutností, tento nutný svět ale existuje jenom jako subjektivní iluzorní a neustále se měnící skutečnost vytvářená lidským vědomím. Takováto realita existuje pouze proto, aby jedinec mohl dospět k probuzení (viz Mišima, 1996a: 140; Mishima, 2001b: 126).

Tyto úvahy, které autor vkládá do mysli svého hrdiny, zřetelně korespondují s jeho vlastním pohledem na ‚slova-termity‘: pokud svět existuje pouze jako subjektivní skutečnost v mysli jedince, je snaha o vtělení tohoto iluzorního prchavého světa do ‚objektivních‘ verbálních konceptů nejenom nesmyslná, ale také nebezpečná – jestliže člověk na slovech příliš lpí a svou vlastní realitu tak vytváří pouze jejich prostřednictvím, mohou tito ‚termity‘ jeho jasně definovaný svět nakonec také zničit.¹³ Mišima dospěl k přesvědčení, že on už jako

¹¹ V celé hře *Terasa malomocného krále*, která vznikala ve stejné době jako *Chrám úsvitu*, se obdobně jako v tetralogii výrazně projevuje Mišimovo studium buddhismu.

¹² Ve svém projevu v Klubu zahraničních dopisovatelů v dubnu 1966 Mišima vzpomínal, jak se za války se svými spolužáky díval na film, v němž byla Ginza osvětlena neony. On i ostatní studenti si v té chvíli říkali, že brzy zemřou a takovouto Ginzu už nikdy neuvidí. Právě teď ji ale vidí a uvědomuje si, že je na ní stále více a více neonů. Často mu nyní vytane na mysl onen film a napadá ho, která světla jsou vlastně skutečná, zda ta, která viděl na plátně, nebo ta, na než se dívá nyní. Otázka, co je zdání a co je skutečné, se stala i určitým romantickým rysem jeho psaní (viz Mishima, 1996b).

¹³ Tento osud potkává Hondu, jehož pečlivě vytvořený ‚rozumný‘ svět se náhle rozpadá v okamžiku, kdy jeho existenci zpochybní slova abatyše.

malé dítě zcela ztotožnil svůj subjektivní svět s pojmy, které skutečnost popisují. Nebyl proto schopen vnímat realitu přímo svým ‚tělem‘, tedy svými smysly a intuicí, ale nahlížel ji vždy jen prostřednictvím svého rozumu v podobě verbálních konceptů. Pojmy, které mu tuto zracionalizovanou skutečnost představily, přesvědčily jeho mysl, že to, co jeho rozum jejich prostřednictvím poznává, je skutečný ‚objektivní‘ svět. Slova proto postupně jako termity rozežrala ‚dřevěný pilíř‘ jeho vlastního těla a připravila jej tak dříve, než si toho stačil povšimnout, o schopnost vnímat svět přímo svými smysly a intuicí. Spisovatel si nakonec uvědomil, že nedokáže žít ve svém vlastním subjektivním světě a zároveň ho neuspokojuje představa ‚objektivního‘ světa, světa uvězněného do verbálních konceptů, které chápe svým rozumem, ale nevnímá prostřednictvím svého ‚těla‘. Nebyl to svět, v němž mohl cítit svou existenci – v tomto ohledu ostatně nepřekvapuje, že Mišima ke konci svého života opakovaně prohlašoval, že on vlastně nikdy skutečně nežil.¹⁴

Přestože Mišima slova explicitně zpochybňoval a zatracoval, stále se snažil jejich prostřednictvím sdělovat své myšlenky v beletristických a dramatických dílech, esejích i veřejných vystoupeních, a ve všech těchto formách jeho tvorby se zřetelně projevuje také tradiční japonský uctívý a láskyplný přístup ke slovům. Spisovatel nejenom dokázal používat japonštinu se stejným estetickým citem jako klasičtí japonští autoři, ale rád mluvil i o ‚duši slov‘ *kotodama* a v jeho myšlení hrály důležitou úlohu tradiční symbolické pojmy jako např. ‚císař‘, ‚meč‘ či ‚krása‘. Mišima ve *Slunci a oceli* zmiňuje jako určitý paradox to, že jej odpor ke slovům přivedl ke snaze dávat světu výraz (viz Mišima, 2003b: 40); spisovatel nabyt dojmu, že mezi jeho přesvědčením, že skutečnost nelze zachytit slovy, a neodbytným puzením svět prostřednictvím slov zobrazovat, je logický rozpor. Ve skutečnosti se ovšem právě v tomto spojení ‚protikladů‘ projevovala Mišimova zakotvenost v japonské kultuře mnohem více a opravdověji, než v jeho patriotských projevech a činech, kterými svou ‚lásku k vlasti‘ demonstrativně dokazoval. Tradiční japonské myšlení nevnímá nedůvěřivý postoj ke slovům a značnou pozornost, která jim je věnována, jako navzájem se vylučující přístupy. I když jazyk je nahlížen jako nástroj, který nedokáže přímo zachytit ‚pravdy‘ lidského žití, je mu zároveň přiznávána schopnost určitým způsobem svět zobrazovat a naznačovat to, co není možné ukázat explicitně.

¹⁴ Názor, že myšlení člověka ochromuje a brání mu žít, není nikterak ojedinělý, „mezi bytím a myšlením existuje antagonismus, který můžeme sledovat až k Platónovu slavnému výroku, že pouze tělo filozofa, tj. to, co se jeví mezi jevy, stále obývá lidskou obec – jako kdyby se lidé myšlením vzdalovali ze světa života.“ (Arendtová, 2001: 93) V Mišimově literární tvorbě tento pocit našel výraz v postavách ‚chladných voyeurů‘, kteří život pouze pozorují, sami se ho ale neúčastní. Nejpropracovanějším ztělesněním takového věčného pozorovatele je právě protagonista tetralogie Honda.

Nakadžima Nobujuki upozorňuje, že Japonci v dřívějších dobách nepovažovali slova za ‚veřejný nástroj‘, který vždy objektivně zachycuje skutečnost, ale oceňovali je spíše jako médium, které představuje osobní svět jedince, jenž slova používá (viz Nakadžima, 2002: 175). Tento postoj se vždy velmi výrazně projevoval také v japonské literatuře; již tvorba starých mistrů svědčí o tom, že se japonští literáti většinou nepokoušeli zachytit jasné a jednoznačné pravdy platné v ‚objektivním‘ světě, ale spíše se snažili ukázat – a mnohem častěji náznakově a poeticky, než jasně a logicky – určitou malou část lidského prostoru, kterou představoval jejich subjektivní svět.¹⁵ I když v moderní době japonští spisovatelé přejímají západní literární formy, pro mnohé z nich i nyní platí, že jejich vztah k jazyku se nezměnil a v zacházení se slovy se tak stále projevuje jejich japonská přirozenost (srov. Nakadžima, 2002: 177); o této skutečnosti ostatně svědčí i velká obliba, které se ve 20. století v Japonsku těšily tzv. *šišósecu*, autobiografické či alespoň autobiograficky laděné prózy psané v první osobě.¹⁶ Pokud jsou slova vnímána jako subjektivní sdělení mluvčího, je zřejmé, že tato osobní výpověď skutečnost neukazuje tak, jako to dělá dokumentární fotografie, ale spíše ji ztvárňuje jako obraz, který, jak už to u obrazů bývá, obvykle vypovídá mnohem více o svém tvůrci, než o věcech, které zachycuje. Tento obraz osobního světa dokáže vnímavému partnerovi odkrýt i něco jiného než to, co sdělují věty ve svém doslovném významu – obraz totiž vyžaduje imaginaci, jeho tvůrce skutečnost pouze nereprodukuje, ale vždy ji svým zobrazením zároveň také interpretuje a ve svém výtvoru tak předkládá své vlastní a osobité vidění světa. V japonské literatuře i filozoficky zaměřených úvahách se ovšem projevuje i vědomí, že se tento ‚plynoucí‘ svět proměňuje již ve chvíli, kdy člověk svá slova zaznamenává či pronáší, a tak ani onen malý osobní svět jedince není zachycován ve své komplexnosti, slova vždy odrážejí jen určitý nepatrný zlomek prchavého světa.¹⁷ V japonské tradici proto nebyla oceňována snaha o realistické znázorňování světa slovy, ale naopak schopnost použít slova tak, aby svá sdělení zachycovala implicitně. Bohatou symboliku a metaforiku používali japonští básníci a spisovatelé, ale také náboženští vůdci a myslitelé.¹⁸ Nejen japonská literatura, ale často i běžná mezilidská komunikace tak

¹⁵ S tímto přístupem se český čtenář může seznámit např. v literárních zápiscích Sei Šónagon, Kamo no Čómeie a Jošidy Kenkóa, které byly vydány v překladu Miroslava Nováka a Petra Geislera pod názvem *Zápisky z volných chvil*.

¹⁶ V japonské tradici se jedná o sebeodhalující zpovědi. Mišima ovšem k této literární formě zaujímal poměrně negativní stanovisko.

¹⁷ Obdobné úvahy nalezneme také u západních myslitelů, Hannah Arendt např. upozorňuje, že nic z toho, co vyjadřujeme slovy, nemůže dosáhnout nepohyblivosti předmětu čisté kontemplance; ve srovnání s takovýmto předmětem je smysl, který se pokoušíme verbálně uchopit, vždy nestálý (srov. Arendtová, 2001: 137).

¹⁸ William R. LaFleur se věnuje bohaté buddhistické symbolice, která prostupovala japonským životem již ve středověku: „Během středověku byla celá řada každodenních věcí zatažena do sítě sekundárních a dokonce terciárních významů. Lotosy symbolizovaly život prožívaný v čistotě a rychle opadávající květy sakur vyprávěly příběh prchavosti všech věcí. Tendence doby vidět buddhistické významy byla velmi silná. Měsíc, pavoučí síť,

mnohdy ponechávají dostatek prostoru také pro čtenáře či partnera, kterému jsou slova určena. Japonci vždy projevovali mnohem více vnímavosti vůči tomu, co slova ukazují nepřímo prostřednictvím náznaků nebo symbolických či metaforických sdělení. V japonštině navíc existuje velmi složitý honorifický systém, který je zcela irelevantní při sdělování faktů a v efektivní moderní komunikaci může být nahlížen i jako určitá přítěž, plní ale velmi důležitou společenskou funkci tím, že zachycuje sociální vazby mezi mluvčím a posluchačem. Japonští mluvčí mohou různé stupně uctivých či skromných výrazů ovšem využít také jako jednu z forem nepřímého, přesto však poměrně jasného implicitního sdělení – např. vytrvalé používání zdvořilých a uctivých tvarů může být v určitých situacích explicitně nevyřčeným, přesto však zřejmým náznakem toho, že netoužíme po sblížení s partnerem v hovoru, někdy může přehnaně zdvořilá mluva protkaná řadou pokorných frází směřovaných k vlastní osobě a uctivých výrazů na adresu partnera dokonce naznačovat i povýšenost a pohrdání.¹⁹

Používání slov jako určitých náznaků, které mají vyvolávat pocity a představy, i implicitní sdělení skrytá za vyřčeným patří mnohem spíše do sféry intuitivního pochopení, než do oblasti rozumového poznání. Mišima se ostatně ve svých uměleckých dílech ani nepokoušel o jasné verbální zachycení ‚objektivní‘ skutečnosti či dokonce o zobrazení světa ‚jaký by měl být‘, tedy určitého mravního ideálu, k němuž by lidé měli směřovat.²⁰ Ve své tvorbě se spíše snažil zachytit subjektivní světy svých hrdinů, světy, které vždy do určité míry odrážejí jeho vlastní hledání smyslu lidské existence. Stejně jako je pro Mišimova Hondu subjektivní iluzorní svět místem, v němž je možné dosáhnout probuzení, stal se pro jeho tvůrce subjektivní svět jeho verbální i neverbální ‚literární tvorby‘ oblastí, v níž se spisovatel setkává se svým vnímavým protějškem, který chce jeho explicitně nevyslovitelnému sdělení porozumět. Nezbytným předpokladem toho, aby byl autor schopen obraz ztvárnit a aby jej čtenář dokázal pochopit, je ovšem ochota vstoupit společně do ‚říše

ticho balvanu, směr na západ, cvrlikání horského ptáka, vzdálené pobřeží vodní masy – vše toto a mnoho dalšího se stalo součástí buddhistického systému symbolů, které prostupovaly středověkým Japonskem. Když existoval ústřední buddhistický princip, že věci nejsou tím, čím se zdají být, bylo to, jako by mysl éry byla nucena ilustrovat tuto pravdu tisíci způsoby. Oceňovali to především básníci a spisovatelé, protože symboly konec konců byly podstatou jejich života a umění.“ (LaFleur, 1986: 39)

¹⁹ Tento způsob řeči, který je typický především pro komunikaci mezi ženami, našel svůj odraz i v Mišimově tvorbě. Bravurně toto umění ovládá např. Kazu, partnerka těžkopádného Nogučiho z románu *Po banketu*, jež s nevinným úsměvem na tváři těmi nejuctivějšími výrazy a lichotkami, které doprovází okázalým darem, dokáže dokonale zneuctit ženu vyvolávající v ní silné antipatie (srov. Mišima, 1996d: 180–183, Mishima, 1999: 215–218).

²⁰ Mišima v posledním desetiletí svého života napsal řadu naučných pojednání, v nichž poukazoval na nešvary soudobé společnosti a vyzdvihoval tradiční kulturní symboly, tato díla ovšem zachycují mnohem spíše jeviště, na němž se ukazovala ‚veřejná osobnost‘ Mišima Jukio, než křehký svět člověka Hiraoky Kimitakeho, který se za maskou slavného spisovatele skrýval. Autorova beletristická a dramatická tvorba ale jakýsi objektivní, společně sdílený svět nezachycuje. Mišimovi protagonisté jsou obvykle izolováni ve svých vlastních subjektivních světech, které jen nemnozí z nich dokážou s někým sdílet.

představivosti‘ (srov. např. Mišima, 2003b: 40), v níž lidské ‚tělo‘ získává všemi svými smysly pochopení a poznání, k nimž člověka nikdy nemohou dovést intelektuální úvahy.

2.1 *Verbální koncepty a lpění na slovech*

Donald Davidson v jedné své stati věnované vztahu jazyka a myšlení poznamenává: „Podle Bible zde bylo Slovo od počátku, zdá se však věrohodnější, že myšlení a slova se objevila spíše nedávno.“ (Davidson, 2001b: 123). Od okamžiku, kdy ale člověk začal myslet, stala se pro něho slova nepostradatelná, i samotné lidské porozumění světu se do značné míry odehrává v jazyce. I když byl Mišima Jukio bytostně přesvědčen, že poznávání světa skrze konceptuální pojmy bylo něčím, čím se již v raném věku odlišoval od ostatních dětí, ve skutečnosti každé dítě do určité míry poznává a chápe svět právě prostřednictvím slov.²¹ „Jazyk zaručuje smysluplnost světa; smysl je v něm uložen dokonce ještě předtím, než se na něj člověk začne explicitně ptát. Prostřednictvím jazyka od dětství postupně vrůstáme do společenství svých blízkých: od nich se ho učíme, od nich přebíráme základní kontury rozumění světu, brýle právě tohoto jazyka, této kultury.“ (Vaňková, 2005: 37) Jazyk je nezbytnou součástí poznávání skutečnosti, neustále se podílí na tom, „jaký obraz světa si vytváříme a jak ho předáváme dál“ (ibid.: 21).²² Lidská řeč je „vždy už s námi a v nás, nelze se od ní odpoutat, a jejím prostřednictvím jsme zásadně nastaveni k univerzu specifickým vztahem intence.“ (Vaňková, 2007: 24) Východiskem, které je ale vždy paralelně spojováno s řečí, je „subjektivně prožívaná tělesnost a smyslovost a všechno, co je

²¹ Otázka, jakým způsobem si děti osvojují jazyk, nebyla zatím jednoznačně zodpovězena. Klasickou se v tomto směru stala kontroverze mezi empirismem a nativismem: „Nativistické přístupy vycházejí z toho, že jazyková kapacita a schopnost osvojování jazyka jsou v lidském organismu geneticky zakotveny, tedy že jsou vrozené. Oproti tomu empirické koncepce nahlíží na jazykovou kapacitu jako výsledek procesu učení, k němuž dochází během socializace.“ (Schwarzová, 2009: 89) Bylo ovšem dokázáno, děti produkují i jazykové struktury, které nemohly slyšet ve svém okolí a tyto promluvy jsou konstruovány podle určitých pravidel, která nemohla být na základě podnětů, s nimiž je dítě konfrontováno, odvozena pomocí induktivní generalizace. Z těchto skutečností lze usuzovat, že děti jsou predispozicemi pro osvojení si jazyka geneticky vybaveny (viz ibid.: 90–91).

²² Friedrich Nietzsche úzce spojuje národní jazyk s filozofií dané země: „Podivuhodnou rodinnou podobu všeho indického, řeckého, německého filosofování lze snadno vysvětlit. Právě tam, kde existuje jazyková spřízněnost, se vůbec nelze vyhnout tomu, aby díky společné filosofii gramatiky – myslím díky nevědomé vládě a vůdčí roli stejných gramatických funkcí – nebylo už vše předem připraveno pro obdobný vývoj a sled filosofických systémů: a právě tak se zdá cesta k určitým jiným možnostem výkladu světa jakoby uzavřena. Filozofové uralско-altajské jazykové oblasti (v níž je pojem subjektu nejhůře vyvinut) budou s největší pravděpodobností hledět ‚do světa‘ jinak a nalezneme je na jiných stezkách než indogermány nebo mohamedány: pouto určitých gramatických funkcí je vposled poutem fyziologických hodnotových soudů a podmínek rasy.“ (Nietzsche, 2003: 24)

na ně navázáno.²³ (Vaňková, 2007: 24) Myšlení, které je úzce spojeno se slovy a pojmy, je vždy do určité míry ovlivňováno smyslovou zkušeností. Zdeňka Kalnická připomíná: „Naše myšlení je podněcováno obrazy, naše obrazy jsou vzbuzovány naší smyslovou zkušeností – a naopak. Téměř za každým slovem stojí metafora a za každým souborem pojmů obraz světa.“ (Kalnická, 2007: 18) „To, co si myslíme a představujeme, se stává integrální součástí toho, co vnímáme, a to, co si představujeme a myslíme, je potencionálně obsaženo ve vnímaném.“ (Ibid.: 19) Každá zkušenost se navíc odehrává vždy v rámci určitého kulturního okruhu, a tak náš svět zakoušíme takovým způsobem, že kultura je přítomna již v samotné zkušenosti (srov. Lakoff, 1981: 56). Jednostranné seznamování se skutečností pouze prostřednictvím slov, jak to popisoval Mišima ve své esejí, tedy nemůže v čisté podobě existovat. Svět, který poznáváme jak prostřednictvím smyslů, tak prostřednictvím našeho rozumu a který se snažíme verbálně uchopit, je ovšem vždy zobrazován „způsobem, který je determinován jazykovými prostředky“, poněvadž naše skutečnost je „souborem faktů a fakty jsou utvářeny našimi pojmy.“ (Peregrin, 2003: 46–47)

Přestože jsou slova v našem poznávání a chápání světa nepostradatelná, jejich schopnost zachycovat realitu v její komplexnosti je často zpochybňována; za obtížně vyjádřitelné přitom není považováno pouze to, co leží mimo smyslovou zkušenost, je zřejmé, že ani předměty, které v každodenním životě vnímáme svými smysly, nelze zachytit slovy, která by přesně odpovídala našim počítům (srov. Arendtová, 2001: 20–21).²⁴ Pro mnohé myslitele a spisovatele se tak stala významným tématem „kritika jazyka jako neadekvátního nástroje, který se v důsledku své nedostatečnosti věcně mýjí s přesným vyjádřením těch nejsubtilnějších počítů“ (Hagège, 1998: 266). Suzuki Daisecu Teitaró rozlišuje dva druhy znalostí, které jsou jazykem sdělovány, a prohlašuje, že jazyk se původně vyvinul kvůli prvnímu typu, tedy praktickým znalostem, a předávání tohoto druhu informací je tak poměrně dobře přizpůsoben. Problém ovšem nastává v okamžiku, kdy se snažíme sdělit své osobní poznání, např. náboženské prožitky, protože v těchto případech „musíme používat jazyk, abychom vyjádřili svou vnitřní zkušenost, která svou nejzákladnější podstatou překračuje hranice jazyka.“ (Suzuki, 2007: 48)²⁵ Suzuki zdůrazňuje, že se své zážitky snažíme mnohdy

²³ „Vždyť podstatou všeho, co se jeví, je smyslová vnímatelnost, a podstatou jevení je naše intencionální nastavení k vnímanému.“ (Vaňková, 2007: 24)

²⁴ Na tuto skutečnost upozorňuje také izraelský filozof Eli Friedlander ve svém komentáři k *Traktátu logicko-filozofickém*. Friedlander zdůrazňuje, že Wittgenstein svým tvrzením, že slovy lze vyjádřit každý smysl, minil pouze to, že výroky mohou opisovat, jak jsou věci uspořádané, tedy představovat určitou strukturu faktů, nemohou ale vyjádřit, co věci jsou (viz Friedlander, 2001: 104).

²⁵ Obdobně např. francouzský lingvista Claude Hagège zdůrazňuje, že slova jsou poměrně spolehlivá, pokud je používáme k zachycování exaktních faktů, ale selhávají při zaznamenávání emocí: „Jazyky nejsou schopny věrně odrážet to, čemu se někdy říká ‚stavy duše‘. Je ovšem třeba rozlišovat dvě roviny této bezmoci. Je-li pravdou, že bezmoc je vysoká v případě vyjadřování pocitů, pak jazyk vědy, a zejména té, již nazýváme

uchopit jazykem nejenom proto, abychom je sdíleli s ostatními, ale také abychom jim sami porozuměli; lidské myšlení se tak často diktátu slov přizpůsobuje a verbální koncepty, které ovlivňují naše vnímání světa a sebe samých, potlačují pravdu nových zkušeností. Setkáváme-li se s něčím, co naše analytická mysl není schopna verbálně zachytit a porozumět tomu, odmítáme to jako ‚nelogické‘ a ‚nemyslitelné‘, tudíž falešné, a tak často odhazujeme nové, slovy nezachytitelné prožitky jako něco, co pro nás nemá žádnou hodnotu (viz *ibid.*: 48–49).

Explicitní úvahy o nemožnosti zachytit skutečnost v její komplexnosti slovy se ve větší míře objevují teprve v teoretických statích z posledního desetiletí Mišimova života, téma narušené lidské komunikace však implicitně prostupuje celou jeho tvorbu. Řada spisovatelových hrdinů nedokáže navázat opravdový vztah s jinými lidmi a trpí mučivou osamělostí, jež určitým způsobem souvisí právě s jejich postojem ke slově. I když verbální schopnosti jednotlivých protagonistů jsou velmi rozdílné, pro postavy ‚chladných voyeurů‘²⁶ je typický přístup k jazyku, o němž hovoří Suzuki. Tito Mišimovi hrdinové jsou nejenom přesvědčeni, že slova jsou klíčem k bráně, kterou mohou vstoupit do světa jiných lidí, ale domnívají se také, že život lze vystihnout a pochopit prostřednictvím jasně vyjádřitelných konceptů. Obvykle mají pocit, že skutečnost vlastní či ji alespoň dokážou pochopit teprve v okamžiku, kdy jí dají určité jméno,²⁷ a to, co neumějí zachytit jazykem, odmítají vzít na vědomí. Aby dokázali žít ve světě, potřebují jistotu, kterou jim dává jeho uchopování slovy.²⁸ Jazyk tyto temné hrdiny svazuje a zabraňuje jim vnímat a prožívat realitu přímo, přílišné lpění na slovech tak často nakonec pečeti jejich neblahé osudy.

exaktní, je v poměru ke svému předmětu, který je vždy velmi přesně definován, nutně zcela adekvátní.“ (*Hagège*, 1998: 266)

²⁶ V Mišimově tvorbě lze vysledovat dva naprosto protikladné typy hlavních hrdinů. Prototypem ‚chladného voyeurů‘ se stal protagonista tetralogie *Moře hojnosti* Honda, v různých podobách ale tento typ hrdiny nacházíme ve všech jeho dílech. Chladní voyeurů jsou vždy zaměřeni intelektuálně, v jejich životech tak hraje důležitou roli logické myšlení a rozumové poznání. Obvykle nejsou schopni jednat spontánně, nedůvěřují ani svým smyslům, ani intuici. Většina z Mišimových intelektuálů nemá přitažlivý zevnějšek, přesto jsou mnozí z nich úspěšní a dosahují společenského uznání. Žádný z nich se ale nedokáže vymanit ze své vnitřní prázdnoty a osamělosti a naplno prožívat přítomný okamžik. Jejich údělem tak je pouze pozorovat život, který jim samotným neustále uniká i přesto, že se obvykle dožívají pozeňnaného věku. Protipólem těchto věčných voyeurů jsou ‚krásní hrdinové‘, kteří se vyhýbají rozumovým úvahám, žijí přítomným okamžikem, řídí se intuicí a svět vnímají především svými smysly. Tyto postavy bývají velmi pohledné a sympatie svého okolí získávají i díky své naivní upřímnosti. Krásní protagonisté jsou často povreční, sobeční a rozmarní, jejich půvab ale spočívá v tom, že dokážou, mnohdy i navzdory své inteligenci, žít ve světě, kterému dávají smysl ideály a víra. Mišimovi krásní hrdinové často umírají mladí a navždy tak unikají nebezpečí ztráty svých naivních ideálů i tělesnému úpadku, které s sebou přináší stárnutí.

²⁷ Tím, že věci pojmenováváme, se jich zdánlivě zmocňujeme, uchopování skutečnosti pomocí pojmů představuje „lidský způsob přivlastnění a svého druhu zrušení odcizenosti světa, do něhož se každý z nás rodí jako přistěhovalce a cizinec.“ (*Arendtová*, 2001: 114)

²⁸ Tento psychologický postoj, jenž je charakteristický pro mnoho moderních lidí, výstižně charakterizuje Carl Gustav Jung: „Je neuvěřitelné, jak se lidé dokážou chytat slov. Domnívají se neustále, že název zároveň vymezuje a stanoví věc, jako kdybychom ďáblu vážně ublížili, když mu nyní budeme říkat neuróza!“ (*Jung*, 1995: 76)

Nejzřetelněji se rozporuplný vztah ke slovům projevuje v jedné z nejznámějších autorových postav, koktavém mnichu Mizoguči z *Zlatého pavilonu*, kterému jazykový handicap spojený s nízkou sebedůvěrou zavírá „dveře vedoucí k vnějšímu světu“ (Mišima, 1998d: 13). Chlapec se kvůli své koktavosti již v raném dětství vyčleňuje z kolektivu svých spolužáků a neschopnost plnohodnotné komunikace se svým okolím si s sebou nese po celý svůj život. Ani po odchodu do zvláštního uzavřeného světa chrámového společenství nedokáže překonat svůj odstup od lidí, kteří jej obklopují. Mizoguči není schopen vyjádřit své city a pocity v rozhovoru se skutečnými, aktivními protějšky – pokaždé, když se pokouší zajímavě mluvit o tajemstvích, která jsou pro něho významná, či obnažit vlastní nitro, zdá se mu, že nechápavý výraz na tváři jeho partnera pouze kopíruje jeho vlastní směšnou netrpělivost. Mladík v těchto chvílích získává dojem, že se všechny myšlenky, jež považoval za důležité, mění v „bohapustý nesmysl“ a jeho pocit vlastní nicotnosti se tak stále prohlubuje (viz *ibid.*: 51). Jediným „druhem“, s nímž novic ve svých představách navazuje vztah, se stává krásný a nepřístupný Zlatý pavilon. Po prvotním zklamání, které prožívá, když zjistí, že stará stavba neodpovídá ideálu, jenž si vytvořil, se k pavilonu stále znovu a znovu navrácí, až nakonec získá pocit, že jeho nádheru konečně pochopil. Mnichova „komunikace“ s neživým partnerem je ale monologem, chlapec nikdy nedokáže stavbě naslouchat a přijímat její majestátní zjev pouze prostřednictvím svých smyslů, krásu pavilonu „vidí“ až tehdy, když do něho promítá své vlastní představy založené na rozumových úvahách. Mizogučiho vztah k vzácné památce je tak již ve svém základu zcela pokřivený. Zakomplexovaný novic postupně získává pocit, že jej „pyšná“ stavba odmítá obdobně, jako to v jeho představách dělala kdysi „pyšná“ Uiko, jeho tragicky zesnulá platonická láska, a „vztah“ s pavilonem tak vyústí v rozčarování, z něhož je již jen krůček k tragédii. I tak barbarský čin, jakým bylo zapálení vzácné stavby,²⁹ Mišima brilantně, a se značnou dávkou ironie, spojuje se slovy, když nechává Mizogučiho interpretovat zkázu jedné z nejslavnějších zenových památek jako naplnění jednoho z nejznámějších zenových výroků.³⁰

²⁹ Román *Zlatý pavilon* je založen na skutečné historické události, podnětem k jeho napsání se stal požár, který roku 1950 úmyslně založil Hajaši Jóken, novic z kláštera Rokuondži, v němž se tato národní kulturní památka nachází. Hajaši byl za žhářství odsouzen, protože u něho ale byla diagnostikována schizofrenie, byl mu v roce 1955 zbytek trestu prominut. Mišima se snažil shromáždit veškeré informace o mladém žháři, kterého osobně navštívil i ve vězení, a v románu tak využil některá jeho životopisná data a osobnostní rysy, přesto ovšem nelze postavu fiktivního Mizogučiho s Hajašim ztotožňovat. Také pohnutky, které skutečného žháře vedly k založení požáru, Mišimu částečně inspirovaly, nejvýznamnějším prvkem se stala Hajašiho posedlost krásou pavilonu, tato emoce ale v postavě Mizogučiho nabývá zcela odlišných rozměrů, než jaké měla u duševně nemocného mnicha (srov. Keene, 2003: 58–59). Historické skutečnosti se Mišima držel i v závěru románu, v němž hlavní protagonista upouští od úmyslu spáchat sebevraždu.

³⁰ Mizoguči spojuje svůj čin s výrokem ze spisu známého jako *Rinzairoku* (*Záznam slov Lin-tiho*, čín. *Lin-ti-lu*): „Potkáš-li Buddhu, zabij Buddhu, potkáš-li předka, zabij předka. Potkáš-li arhata, zabij arhata, potkáš-li otce a matku, zabij otce a matku, potkáš-li příbuzného, zabij příbuzného. Jedině tak dosáhneš vykoupení.“ (Mišima, 1998d: 151)

Rok před vydáním *Zlatého pavilonu* publikoval Mišima povídku *Moře v záři zapadajícího slunce*,³¹ v níž se Francouz Henri, který se po složitých životních peripetiích dostal do Japonska, potýká s obdobným problémem jako Mizoguči – japonštinu sice dokonale ovládá, ale kvůli své jinakosti ani on není schopen nalézt aktivního partnera, s nímž by navázal normální mezilidský vztah, a tak, obklopen mnoha lidmi, tráví svůj hluboce osamělý život v buddhistickém chrámu. Na rozdíl od Mizogučiho si Henri jako objekt svého přátelství vybírá lidský protějšek, posluchačem, kterému svěruje svůj životní příběh, se ovšem stává hluchoněmý chlapec, který je sám vyděděncem kvůli své neschopnosti pronášet a slyšet slova. I „rozhovor“ Henriho s tímto tichým partnerem připomíná, obdobně jako monology Mizogučiho před Zlatým pavilonem, spíše jakousi vnitřní meditaci, v níž se odráží snaha pochopit svým rozumem svět a sebe samého a tuto zkušenost formulovat slovy. Správce je už navždy uvězněn ve svých vzpomínkách. Prohra, která ho kdysi na břehu moře potkala, je pro něho stále nepochopitelná, myšlenky na vlastní podivuhodné prožitky jej stále ještě vzrušují a narušují tak jeho vnitřní mír. Krásné, majestátní moře, jehož vlny tehdy i nyní „pouze jednotvárně narážejí do břehu“ mu stále ukazuje svou naprostou lhostejnost k lidským touhám, víře i zklamáním. Starý muž ovšem věří, že jeho malý chránělec i přes svůj handicap nějakým způsobem jeho příběh vnímá a rozumí mu, nakonec ale zjišťuje, že zdánlivě pozorný a chápavý posluchač usnul právě v okamžiku, kdy se mu svěroval se svým traumatem. Henri, který svůj život prožil v osamělé izolaci proto, že uvěřil slovům Ježíše a malého dětského proroka, nabyl dojmu, že jeho vlastní slova jsou lhostejná jak přírodě představované mořem, které se v klíčovém okamžiku jeho života „pouze tiše rozprostíralo“ (Mišima, 2002c: 95), tak křesťanskému Bohu, který zcela oslyšel modlitby jeho i dalších tisíců hluboce věřících bezelstných dětí. Na konci svého putování na horu správce pochopí, že slova, do nichž vtělil svůj životní příběh, jsou lhostejná i chlapci, kterého do té chvíle považoval za jedinou spřízněnou duši. I v tomto příběhu je ovšem skryt jemně ironický pohled na jazyk – Francouz, který následoval slavného zenového mistra Rankeie Dórijú³² na jeho cestě

³¹ Mišima se zde dotýká události z roku 1212, kdy děti v Německu a Francii údajně prožívaly náboženská zjevení, při nichž jim bylo sděleno, že jsou pro svou čistotu předurčeny, aby dobyly Jeruzalém. Prototypem Henriho se stal francouzský pasáček Štěpán, který prý shromáždil armádu 30.000 dětí, dalších 7.000 dětí se soustředilo okolo německého vůdce Mikuláše. Středověké prameny, které popisují smrt velkého množství dětí během putování i skutečnost, že děti, které došly do Marseille, se staly obětí obchodníků s otroky, v současné době ovšem historici zpochybňují (viz Kolářek, 2008:54).

³² Jedná se o historickou osobnost; Lan-ch'i Tao-lung (japonsky Rankei Dórijú, 蘭溪道隆, 1213–1278) do Japonska přijel roku 1246 a usadil se v Kamakuře v klášteře Džórakudži (常楽寺), kde vybudoval halu pro zenovou meditaci, a chrám, který původně patřil Škole Čisté země, přeměnil v zenový klášter. Jak studium zenu nabývalo na popularitě, kapacita kláštera přestala zájemcům postačovat, pod patronací Tokijoriho z rodu Hódžó (1227–1263, pátý regent kamakurského šógunátu) tak byl založen chrám Kenčódži (建長寺) a Rankei Dórijú se stal prvním představeným tohoto kláštera. Později odešel do Kjóta, kde se usadil v chrámu Kennindži, a klášter, v němž se původně vyučovalo více doktrínám, přeměnil na exklusivní centrum zenu. Po smrti získal

do Japonska a dlouhé roky života tráví jako správce zenového chrámu, je natolik spjat se slovy, že se i tajemství vlastního života snaží uchopit jazykem a pochopit rozumem. Jediné, k čemu na konci života dospívá, je proto ztráta víry. Místo zenového probuzení a smíření, kterých může dosáhnout pouze jedinec, který nelpí na slovech, tak Henri nakonec ve svém nitru cítí pouze rezignaci. Tento duševní stav starého muže vyniká ještě více při srovnání s jeho malým hluchoněmým společníkem, který nezná slova a „jeho duši tak nic netíží“ (Mišima, 2002c: 92).

Téma narušené komunikace a snahy ovládnout svět jazykem se ale projevuje velmi zřetelně již v románu, kterým Mišima zahájil svou profesionální spisovatelskou dráhu. Kóčan, hrdina *Zpovědi masky*, vládne jazykem velmi dobře a dokáže v lidech okolo sebe vytvářet iluzi, že je tím, čím ho chtějí mít, přitom ale není schopen a ochoten využít slova k tomu, aby jimi poodhalil svůj subjektivní svět a nechal ostatní nahlédnout do svého nitra. Ani pro něho tedy jazyk není klíčem ke dveřím z vnitřního do vnějšího světa, ale stává se naopak nástrojem, jehož pomocí protagonista vytváří dokonale padnoucí masku.³³ Chlapec již od raného dětství slova využívá k tomu, aby jimi své nitro neproniknutelně zahalil a svému okolí tak ukazuje jen líbivý padělek sebe sama. Osamělí jsou i profesor Fudžimija a Cuneke v *Pouti do Kumana*, básníci, v jejichž životech hrají slova stěžejní úlohu, ale přitom je nejsou schopni používat ke vzájemné smysluplné komunikaci. I když spolu žijí již deset let v jedné domácnosti, vůbec netuší, co se v duši toho druhého odehrává. Cuneke nakonec zažije okamžik „probuzení“, když pochopí, že profesorův příběh o tragické lásce k dívce Kajoko je pouhou pečlivě vytvořenou legendou; právě ve chvíli, kdy žena překoná profesorova slova, dokáže poprvé v životě intuitivně porozumět jeho nitru. Profesorovi Fudžimijovi je ale podobné prozření navždy odepřeno; tento stárnoucí intelektuál je schopen vnímat svět pouze prostřednictvím jasně formulovaných verbálních konceptů – věří, že do slov dokáže vtělit i „esoterickou tradici“ staré japonské literatury, kterou osvětluje za použití vědecké analýzy, či posvátného ducha poutních míst v oblasti Kumano, která popisuje v sáhodlouhých výkladech založených na svých rozsáhlých encyklopedických znalostech. Profesor je natolik svázán slovy, že nedokáže prožívat ani imaginární svět vlastní legendy, a tak i svůj „osobní“ příběh vypráví tak nezúčastněně a monotónně, jako neosobní fakta, která prezentuje při svých přednáškách (viz Mišima, 2000b: 294, Mishima, 1990a: 2002).

titul Daikaku zendži (大覚禪師, zenový mistr Daikaku) a stal se tak prvním knězem, kterému byl titul zendži udělen.

³³ Miwa Masaši podotýká, že „to, co více vyjadřuje a více skrývá než maska, (...) jsou slova. Slova vyjadřují nitro. Slovy ale také lze nitro vědomě zakrývat.“ (Miwa, 1982: 110)

Bytostná osamělost provází i temného hrdinu *Moře hojnosti*, úspěšného právníka Hondu, který se od raného mládí věnuje pilnému studiu a často se noří do filozofických úvah. Slova jsou pro tohoto protagonistu nejenom úzce spojena s poznáváním a chápáním světa, ale představují pro něho i pracovní nástroj, který dokáže dokonale využít jak ve své soudcovské, tak advokátní praxi. I přes své značné jazykové schopnosti a rozsáhlé znalosti ale nenachází, obdobně jako Mišima, žádnou spřízněnou duši. Do svého nitra tento schopný řečník nikdy nenechá nahlédnout ani svou manželku Rie; přestože občas cítí silné puzení svěřit se ženě se svými myšlenkami, nikdy nedokáže nalézt vhodná slova. Nakonec tak během své pouti po Indii zjišťuje, že i když touží své hluboké vnitřní prožitky alespoň naznačit v pohlednicích adresovaných manželce, v okamžiku, kdy „se snaží vyjádřit své pocity perem, věty vždy vyznívají obyčejně a suše“ (Mišima, 1996a: 85, Mishima, 2001b: 76). Honda dokonce i svá přesvědčení velmi pečlivě promýšlí a zakládá je na propracovaných myšlenkových konceptech, které zkoumá stejně systematicky a bez emocí, jako své právní kauzy. Racionální muž důkladně studuje indické, antické či západní středověké filozofické a náboženské teorie a jeho logicky uvažující rozum tak postupně vytváří svět srozumitelné a verbálně zachytitelné ‚víry‘.³⁴ Tento klopotně vybudovaný myšlenkový konstrukt se ale zcela rozpadá v okamžiku, kdy se ošklivý stařec setkává s iracionálním světem náboženské víry, do něhož jej nechává nahlédnout krásná stará abatyše. Obdobná neschopnost naplno žít a sdílet svůj svět s jinými lidmi provází také Ecuko v *Touze po lásce*, Nagasakiho v *Cigaretě*, Hatakejamu v *Mučednictví*, Akia ve *Fontánách v dešti*, Jacka v *Mazanici* a řadu dalších postav, v jejichž životech hraje jazyk významnou roli. Pro Mišimovy protagonisty tak platí přímá úměra – čím více je člověk uvězněn ve slovech, tím více se mu realita vzdaluje. Postavy, které se snaží uzavřít skutečnost do jazyka a pochopit sebe sama i svět prostřednictvím slovně vyjádřitelných konceptů, se tak stávají věčnými nešťastnými pozorovateli, kteří život sledují a analyzují z dálky, ale sami se jej neúčastní.

Protipólem rozpolcených intelektuálů jsou pro spisovatele jeho ‚krásní hrdinové‘, kteří žijí tak, že jsou sami se sebou spokojeni a s lehkým srdcem přijímají i tragický úděl, jenž je většině z nich osudem určen.³⁵ Tyto antiintelektuální postavy bývají obdařeny krásným

³⁴ Nišida Kitaró mluví o náboženství jako o ‚události duše‘. „Filozofové nemohou vytvořit náboženství ze svého vlastního myšlenkového systému. Musí vykládat tuto událost duše. Aby to dělali, musí do určité míry zažívat sami náboženský cit.“ (Nishida, 1987: 47) Pro náboženského člověka je jeho víra osobní zkušeností, i nevěřící mohou ale do určité míry pochopit, co náboženství je, stejně jako lidé, kteří nejsou umělci, dokážou do určité míry ocenit umění (viz ibid.). Honda sice má během hledání své ‚víry‘ několik prožitků, které by mu mohly pomoci přiblížit se intuitivně světu náboženství, vždy se od nich ale rychle vrací ke svému racionálnímu zkoumání a odůvodňování, a tak ‚náboženský cit‘ při své snaze vytvořit si smysluplnou víru, která by uspokojovala jeho rozum, ponechává stranou.

³⁵ Raná smrt umožňuje tomuto typu hrdinů, aby si udrželi nedotčenou svou krásu. Když Honda v *Pěti znameníh úpadku anděla* na konci své životní poutě přemýšlí o svých krásných protějšcích, uvědomuje si, že všichni

zjevem a slova obvykle užívají se šarmantní naivitou. Nestávají se nikdy obratnými řečníky a hlubokomyslné filozofické úvahy jsou jim na hony vzdálené. Krásní hrdinové se nepokoušejí používat jazyk k tomu, aby jednoznačně a přehledně zachytili skutečnost, ale vnímají svět i sebe sama prostřednictvím svých smyslů nezávisle na rozumových verbálních konceptech. Často přijímají jednoduchou, někdy až iracionální a rozporuplnou víru ve své ideály, které ovšem mnohdy ani nejsou schopni jasně formulovat slovy nebo je vyjadřují pouze naivními frázemi. I když mají určité znalosti, na nichž je jejich víra založena, jsou to spíše poučky, které přijali bez hlubšího uvažování a analyzování. Isao ve *Splašených koních* tak přijímá učení Wang Jang-minga a Óšia Heihačiróa, ale nikdy je nepodrobuje rozumovému zkoumání, pouze si na jejich základě vytváří víru, kterou nezpochybňuje kladením všetečných otázek. Satoko v *Jarním sněhu* odchází do kláštera a bez jakéhokoli hlubšího rozvažování přebírá víru své prarady, své rozhodnutí ovšem činí z toho důvodu, že pro ni buddhistická klášterní komunita představuje bezpečný úkryt před zkaženým světem aristokracie. Její náboženské konverzi nepředcházelo žádné duchovní hledání, přesto ale svou novou víru, která jí poskytla útočiště a dala smysl jejímu životu ve chvíli, kdy zavrhl svou lásku, přejímá Satoko se vším, co k ní patří, a nikdy žádnou její poučku nezpochybňuje.

Poněvadž krásní hrdinové, přinejmenším ve svých představách, dokážou žít v souladu se svými ideály i se svým zdravým tělem, překonávají nepochopitelný a neuchopitelný svět racionálních konceptů a intuitivně nacházejí smysl existence, který jim umožňuje intenzivně prožívat každý okamžik jejich povětšinou krátkých životů a dosahovat tak pocitu naplnění a štěstí.³⁶ Rozum a logika jsou Mišimovým krásným protagonistům lhostejné, v okamžiku, kdy jsou ale přímo konfrontováni s racionálními argumenty, které útočí na jejich ideály, pociťují značnou nevoli. Tento postoj ke slovům se zřetelně projevuje např. v postavách Kijoakiho, který v *Jarním sněhu* trpně snáší filozofování svého přítele Hondy, aniž by se jeho slova snažil jakkoli pochopit, Isaa, jenž ve *Splašených koních* pociťuje při čtení Hondova varovného dopisu pouze lítost ke staršímu muži, kterému jeho rozum nedovoluje chápat ideály Röhma, kterého ve hře *Můj kamarád Hitler* urážejí racionální návrhy jasnozřivého Strassera, přestože jejich vyslyšení by mu zachránilo život, či poručíka Takejamy a jeho manželky Reiko, kteří v *Lásce k vlasti* instinktivně vykonávají to, co jim říká jejich upřímné

dokázali zastavit čas v okamžiku, kdy dosáhli vrcholu. Tito hrdinové se dokázali s grácií rozloučit a hrdě pokynout životu. Honda sám sobě přiznává, že on sám nebyl předurčen k tomu, aby na některé ze svých životních křížovatek zvedl ruku a zamával životu, protože s jeho přístupem k životu by dokázal tak nanejvýš zastavit taxi (viz Mišima, 1997b: 132–133; Mishima, 2001a: 107).

³⁶ V *Úvodu do Hagakure* Mišima podotýká, že autor spisu, Jamamoto Cuneo, se příliš nestaral o čas vymezený lidskému životu. Ve skutečnosti totiž čas obvykle mění člověka k horšímu, jen málokdy je tomu naopak. Pokud přijmeme to, že lidská přirozenost znamená neustále čelit smrti a realita znamená pouze prožívání každého jednotlivého okamžiku, pak plynutí času nemá takovou hodnotu, kterou mu přikládáme. (Mišima, 2000c: 37; Mishima, 1993: 43)

nitro, a ani na okamžik nepřipustí racionální úvahy, jež by mohly jejich tragickému konci zabránit.

Mišima si v době, kdy psal *Moře hojnosti*, uvědomoval více než kdy dříve rozdíl mezi životem ve světě, kterému dávají smysl racionální výklady založené na důkladném studiu a vědeckých důkazech, a světem, který činí smysluplným lidská víra.³⁷ Nejzřetelněji se tento protiklad projevuje v postavách Hondy a Satoko, jejichž cestu ke zdánlivě stejnému náboženskému přesvědčení tetralogie zachycuje. Satoko přijímá nauku *juišiki* jako víru, o níž nespekuluje a kterou neanalyzuje, pouze se s jednotlivými články tohoto učení seznamuje a necítí přitom potřebu potvrdit je nějakými důkazy. I její rozhodnutí žít právě v klášteře školy Hossó je v podstatě náhodné – v době, kdy vstupuje do buddhistického řádu, neví téměř nic o buddhismu, natož o nauce školy Hossó, a klášter Geššúdži si volí jako své útočiště pouze kvůli své pratetě, která je jeho abatyší. Život jeptišky si Satoko nevybírám po důkladném rozumovém zvážení všech okolností, ale rozhoduje se pro něj impulzivně na základě emocí a navzdory všem argumentům, které poukazují na iracionálnost jejího chování. Hondovo hledání a nalezení víry ale probíhá zcela odlišně. Již první seznámení s naukou *juišiki*, o níž se dozvídá jako osmnáctiletý mladík z přednášky Satočiny pratety, osloví pouze chlapcův rozum. Během následujících desetiletí se pak racionální právník důkladně obeznamuje se všemi historickými a filozofickými aspekty, které mu zdánlivě pomáhají náboženskou nauku rozumově pochopit a dokázat. I když se Honda během svého života opakovaně setkává s tajemnem – ať už prostřednictvím svých krásných protějšků žijících ve světě ideálů, nebo svých přímých zážitků na posvátných buddhistických, hinduistických či šintoistických místech – nikdy není schopen, a ani ochoten, osvobodit se od svého racionálního přístupu, který chápe jako skutečné pouze to, co lze analyzovat rozumem a jednoznačně zachytit slovy. Satoko nachází záchranu před nesmyslností a pokrytectvím světa japonské aristokracie ve svém malém smysluplném světě náboženské víry a nedovolí již nikdy hlasu svého rozumu ani slovům jiných lidí, aby zpochybňovaly smysl, který jejímu životu víra dává. Abatyše, která žije pouze přítomností a ze své reality tak odstraňuje vše negativní, včetně vzpomínek na tragickou lásku ke Kijoakimu, prožívá naplněný a šťastný život, a tak je i přes své pokročilé stáří krásnou a impozantní ženou. Hondův koncept ‚víry‘ je ale pouze souhrnem poznatků a faktů, které právník pochopil a přijal svým rozumem. Protože se nikdy nedokáže se svými znalostmi vnitřně ztotožnit a cele se spolehnout na to, čemu ‚věří‘, je po celý život nešťastným zajatcem slov. Veškerou energii

³⁷ Termínem ‚víra‘ zde není ovšem míněno pouze náboženské vyznání, ale spíše obecně spoléhání se na určité ideály či nauku – pro všechny Mišimovy krásné hrdiny je charakteristické to, že žijí ve světě, kterému dávají smysl ideály, a nedovolují rozumu, aby tento jejich smysluplný svět narušil.

věnuje analyzování minulosti, plánování budoucnosti a snaze zachytit jazykem smysl lidské existence, a tak se nikdy nenaučí prožívat vlastní přítomnost. Hondův zdánlivě bohatý život se ukáže jako prázdná přetvářka, když je úspěšný a obdivovaný právník, který představuje prototyp žádoucího moderního Japonce,³⁸ zbaven své ctihodné masky a odhalen jako ubohý a směšný voyeur.³⁹ Poznání, k němuž na konci své životní pouti stařec dospívá, je tak pouze pochopením naprosté prázdnoty a nesmyslnosti vlastní existence a neodbytným pocitem, že ani on, ani jeho krásné andělské protějšky Kijoaki, Isao a Džin Džan ve skutečnosti nikdy neexistovali.

Popis Hondova poznávání nauky *juišiki* zachycuje cestu, kterou během psaní tetralogie velmi pravděpodobně procházel samotný autor. V jednom z rozhovorů s Hajašim Fusaem Mišima zmiňuje, že studuje mahájánový buddhismus a objevil v něm teorii *juišiki*, která mu ale připadá velmi obtížná, a i když o ní mluvil s různými lidmi, stále ji nechápe. Poté dodává: „Od jednoho mladého buddhistického učenice jsem slyšel, že musím zešílet, abych to pochopil. Rozumní lidé to nemohou chápat.“ (Mišima, 2002b: 221) Spisovatel v rozhovoru dále popisuje svou vlastní zkušenost rozumového poznávání propracovaného myšlenkového systému, kterou učinil během studia nauky *juišiki*: „Jakmile člověk zabředne do myšlení a je poprvé uchvácen logikou, uchvácen velkým systematicky propracovaným uspořádáním, noří se pozvolna do vody. Když si to uvědomí, už se topí, takto funguje myšlení. A proto je *juišiki* impozantní myšlení.“ (Ibid.: 221–222) Mišimovo přemítání o *juišiki* zřetelně ukazuje, že on sám k této teorii přistupoval z velmi racionálního hlediska – buddhistickou nauku totiž neoznačuje jako náboženství či víru, ale vždy o ní mluví jako o ‚myšlení‘ nebo ‚filozofii‘,⁴⁰

³⁸ V *Chrámě úsvitu* Mišima s břitkou ironií vykresluje obraz ‚ideálu‘, kterým se Honda v moderní japonské společnosti stal. Právník ve svých 58 letech dosáhl značného bohatství a měl rozsáhlý majetek, významné postavení a kromě dětí tak měl vše, co společnost považuje za žádoucí. Uvědomuje si ale, že celý jeho život byl řízen ‚vesly rozumu‘, která mu umožnila, aby se zručně vyhnul útesům destrukce. I když v životě prožil několik šťastných chvil, jeho životní cesta je nudná, a stárnoucí muž tak má pocit, že jí prochází v naprosté temnotě. Jeho vlastní bohatství mu připadá směšné, uvědomuje si i to, že z ideálu spravedlnosti, po kterém kdysi toužil, se v jeho právní praxi stal pouhý ‚cár papíru‘ (*kamikuzu*, 紙屑). Rozum ho dovedl k tomu, že se vzdal své mladické víry a stal se ubohým heretikem, krásu tak ve svém životě prožívá pouze v její nejnížší, upadlé formě (viz Mišima, 1996a: 326–327; Mishima, 2001b: 290–292) Hondovi jeho vlastní život připomíná obvazy nasáklé krví a hnísem. „A tak se jen každý den vyměňují obvazy srdce, které jsou nasáklé výkřiky bolestí všech nevyléčitelně nemocných, mladých i starých.“ Měl pocit, že v nádherné modré barvě oblohy nad horami jsou ukryty velké jemné ruce vznešené zdravotní sestry, která se o něho snaží marně každý den pečovat. „Ruce se ho jemně dotýkaly a povzbuzovaly ho, aby žil.“ (Mišima, 1996a: 327)

³⁹ Honda si je vědom toho, že pro ostatní lidi je bohatým právníkem, který si užívá ve svém stáří volna, jež je odměnou za jeho spravedlivé rozdělování práva, jako soudce a právník na sobě neměl žádnou poskvrnu. Chápal to jako určitou odměnu, kterou společnost občas uděluje vytrvalým občanům, a byl přesvědčený, že i kdyby vyšla najevo nějaká z jeho nectností, lidé by to se smíchem přešli a považovali to za jednu z oněch neškodných slabůstek, které má každý (viz Mišima, 1996a: 327; Mishima, 2001b: 291–292) Když je pak na konci tetralogie skutečně jeho slabost odhalena v okamžiku, kdy je přichycen při pozorování milenců v parku, zjišťuje, že i jeho přesvědčení o neochvějném společenském postavení bylo další z iluzí, které mu vnutil jeho rozum.

⁴⁰ *Šisó* (思想), *tecugaku* (哲学).

tedy ‚nauce o pravdě‘,⁴¹ kterou se snaží, obdobně jako Honda, obsáhnout svým rozumem. Zároveň ale cítí, že snaha o racionální pochopení tohoto náboženského systému jej přivádí na hranici šílenství. Spisovatel přiznává, že právě důkladné studium systému *juišiki* a snaha porozumět mu jej přiměly k přemítání o rozdílu mezi filozofií a uměním. Nakonec pochopil, že filozofie a umění se liší tím, že v umění není logika, do níž by se člověk krok za krokem nořil, v umění je pouze uchvácen emocemi. Osudem umění je, že není ani logické, ani systematické (viz Mišima, 2002b: 222). Filozofie a umění zachycují svět zcela odlišně: filozofie vytváří logický a systematický obraz skutečnosti, který nutí člověka k myšlení, vzhledem k tomu, že ale lidský rozum nedokáže obsáhnout svět v jeho komplexnosti, nakonec se ve svých racionálních úvahách utopí. Umění není logické, nepůsobí na rozum, ale na smysly a city člověka, svět, který představuje umění, se tak jedinec nemá snažit pochopit, má v něm pouze prožívat každý okamžik svého života; umění tak pomáhá jedinci cítit to, že žije.

Přestože autor ve svých explicitních úvahách odlišuje ‚filozofii‘ a ‚umění‘ jako dva rozdílné způsoby zachycení světa, v jeho vlastní umělecké tvorbě se tento rozdíl do určité míry stírá. Mišimova beletrie a dramata se liší od tvorby jeho japonských předchůdců i současníků právě svou systematickou stavbou a nečíslně komplikovanou logickou argumentací. Vzhledem ke spisovatelově vlastní úvaze o filozofii a umění tak může vyznít poněkud paradoxně, že autor bývá označován za tvůrce v japonské tradici ojedinělého žánru ‚filozofického románu‘. Mišimovo ‚filozofování‘ však vždy zůstává v rovině úvah, které si navzájem někdy i protiřečí. Spisovatel nikdy nevytvořil propracovaný myšlenkový systém a řada rozporů se vyskytuje i v jeho logice, kterou lze vysledovat nejenom v jeho beletrii a dramatech, ale i v jeho teoretických pojednáních, rozhovorech, veřejných projevech či činech. Je velmi pravděpodobné, že samotný Mišima si byl této rozporuplnosti vědom – jak již bylo zmíněno, autor sám sebe považoval především za spisovatele, tedy za umělce, a přestože jako veřejně známá osoba ztvárňoval řadu rolí, nikdy nevystupoval jako myslitel předkládající ucelený logický systém. Mišimova umělecká tvorba navíc zřetelně odkrývá negativní pohled na snahu pochopit skutečnost prostřednictvím systematicky uspořádaných konceptů. Je zřejmé, že spisovatel stále více vnímal svět, v němž žil, jako nelogický, a jeho vlastní rozporuplné umělecké zachycování skutečnosti tak pro něho bylo smysluplnější,

⁴¹ ‚Nauka o pravdě‘ je doslovný překlad japonského pojmu *tecugaku*; tento pojem zavedl do japonštiny Niši Amane jako ekvivalent západního termínu ‚filozofie‘. V práci *Encyklopedie (Hjakugaku renkan, 百学連環, 1870)* použil Niši pro nově představovanou západní filozofii termín *kitecugaku* (希哲学, zkratka termínu *kikjú tecuigaku, 希求哲学*, tj. nauka o touze po moudrosti), o čtyři roky později pak začal užívat v práci *Nová teorie sta a jednoho (Hjakuiči šinron, 百一新論)* zkrácený výraz *tecugaku* (viz Blocker, 2001: 119; Pörtner, 1995: 330–331). V japonštině tento termín odkazuje k západní a k moderní japonské filozofii, označovat jím staré buddhistické učení tak není příliš vhodné.

než postoj moderního člověka, který je přesvědčen, že svět a lidskou existenci lze postihnout systematicky, logicky a vědecky.

Mišima se ve své filozoficky laděné tvorbě nepokoušel odkrýt jakési objektivní ‚pravdy‘, které by mohl předat svým čtenářům; to, co stále intenzivněji zaměstnávalo spisovatelovu mysl a nutilo jej verbálně vyjadřovat své myšlenky prostřednictvím uměleckých děl, byla horlivá snaha po nalezení smyslu lidské existence.⁴² Z Mišimovy beletristické i dramatické tvorby je ovšem zřejmé, že psaní děl, v nichž se vědomě snažil odkrýt smysl života, provázely duševní utrpení a pocit vyčerpání, které se do určité míry projevují na literární kvalitě prací, jež nejvíce odrážejí autorovy etické postoje; díla, jako je např. *Dům Kjóko*, *Láska k vlasti*, *Hlasy duší hrdinů* či *Moře hojnosti*, jsou tak velmi zajímavá z myšlenkového hlediska, nedosahují ale literární vytříbenosti prací, v nichž autor čtenářům neodhaluje své vnitřní zápasy a přesvědčení.⁴³

Michel Foucault ve svých úvahách upozorňuje, že člověk se v okamžiku, kdy začne o své existenci přemýšlet, odhaluje vlastním očím v podobě jsoucna vymezeného prostřednictvím slov, organismu a předmětů, které vytváří. Tato určení jsou čímsi vnějším a starším, než je zrod konkrétního jedince a svou závažností jej tak převyšují a ukazují mu jeho vlastní konečnost, člověk jako by byl tváří v tvář těmto skutečnostem „jen pouhým přírodním objektem nebo tváří, která má v historii zmizet“ (Foucault, 2007: 241). Na pozadí těchto obrazů jednotlivce nejenom nahlíží svou konečnost, tato vymezení mu zároveň také vnucují určité meze (viz ibid). Člověk, který sám na sebe pohlíží z hlediska lidské historie a uvědomuje si svou vlastní omezenost a nicotnost, tak snadno podléhá pocitu zbytečnosti vlastní existence a obavám, že jeho život, a potažmo i celé jsoucno, postrádají smysl.⁴⁴ Mišima bojoval s vlastním nihilismem celý život a marné hledání smyslu existence, který jeho analytické mysli stále unikalo, v něm proto postupně budilo stále větší odpor vůči vlastní racionalitě, která mu bránila vstoupit do říše čisté a nekomplikované existence vyhrazené ‚krásným hrdinům‘ a odsoudila jej k ‚neexistenci‘ v ponurém světě pečlivě propracovaných, avšak chatrných myšlenkových konstruktů určeného ‚chladným voyeurům‘. Mišimova explicitní kritika verbálních konceptů a jeho snaha odpoutat se alespoň ve chvílích,

⁴² Hannah Arendt ve svých úvahách o tom, co nás nutí myslet a vyjadřovat své myšlenky slovy, poznamenává: „V nutkání mluvit je obsaženo hledání smyslu, nikoli nutně hledání pravdy.“ (Arendtová, 2001: 113)

⁴³ Velmi často je za dílo, které nejvíce vypovídá o Mišimově vnitřním životě, označován román *Zpověď masky*, samotný autor ale upozorňoval, že si již na počátku své literární kariéry zvolil způsob psaní, jenž jeho nitro spíše zahaloval, než aby je odkrýval (viz Mišima, 2003b: 80). *Zpověď masky* sice odráží autorovu zkušenost člověka, který zřetelně pociťuje svou odlišnost od většinové společnosti, spisovatelova snaha uniknout nutkavému pocitu nesmyslnosti lidské existence, který byl pro Mišimu po celý život mnohem větším břemenem než jeho vědomí vlastní jinakosti, se ale v tomto díle neprojevuje.

⁴⁴ Úvahy o bezvýznamnosti jedince tváří v tvář historii, kterými se především v *Jarním sněhu* intenzivně zabývá Honda, nepochybně odrážejí přemítání samotného autora.

kdy se nořil do řek Těla a Činů, od slov, v jejichž zajetí trávil převážnou část svého života, tak byly nepochybně také projevem spisovatelovy podvědomé touhy uniknout svému rozumu dříve, než se ve vlastních úvahách a vnitřních monologích utopí.

2.2 Slova a tělo

Rozsáhlou autobiografickou esej *Slunce a ocel*⁴⁵ Mišima uveřejňoval v letech 1965–1968 v časopise *Hihjó*, vznikala tak ve stejné době, jako první části tetralogie *Moře hojnosti*. V esejí autor mapuje své postupné uvědomování si skutečnosti, že ve vnímání a prožívání reality hraje stěžejní roli lidské tělo, i toto dílo tak inspirovala stejná zkušenost, která se velmi silně odráží v tetralogii – také Mišimův nejrozsáhlejší projekt byl vlastně uměleckým pokusem o zachycení smysluplné lidské existence, jež je spojena se schopností plně prožívat přítomnost a vnímat život všemi smysly. I když se díla svým stylem i žánrem naprosto liší, v obou se velmi výrazně projevuje spisovatelovo uvědomování si rozdílu mezi přijímáním skutečnosti prostřednictvím lidských smyslů a jejím rozumovým zpřítomňováním slovy. Esej *Slunce a ocel* je však zcela odlišná od ostatní Mišimovy tvorby; tento „autoportrét“ je bezesporu nejupřímnější zpovědí, kterou kdy spisovatel napsal, přesto se ale čtenář neubrání dojmu, že autor se knihou snažil přesvědčit i sám sebe, že dosáhl ideálů, o něž usiloval. Od Mišimovy beletrie i teoretických prací se dílo liší i svým stylem. Spisovatel hned v úvodu podotýká, že záměrně hledal jiný způsob psaní, než je objektivní umělecká forma, jakou je román či povídka, poněvadž ve svém nitru cítí mnoho věcí, které nedokáže vyjádřit prostřednictvím beletrie. Pro svou osobní výpověď tak nakonec zvolil formu „skryté kritiky“, ⁴⁶ kterou vymezuje následovně: „Je to něco, co se nachází v příšeří mezi tmou zpovědi a denním světlem kritiky.“ (Mišima, 2003b: 9)

Ve *Slunci a oceli* autor přiznává, že již v dětství se v jeho nitru svářily dvě protichůdné tendence – první z nich bylo puzení zasvětit svůj život slovům a druhá silné přání setkávat se s realitou v oblasti, kde slova nehrají žádnou roli. Vyslovuje domněnku, že v životech mnoha

⁴⁵ Název eseje odkazuje na dva nejvýznamnější prožitky, které Mišimovi pomohly uvědomit si vlastní tělesnost. Spisovatel již v raném dětství pod vlivem své rodiny nabyt dojmu, že mu slunce škodí, a proto se mu dlouhou dobu vyhýbal. K jeho „setkání se sluncem“ tak došlo až na palubě lodi, na níž odplouval na svou první zahraniční cestu. Během plavby pochopil, že sluneční svit působí na jeho tělo blahodárně, a od té chvíle se pro něho slunce stalo důležitou součástí života. Ocel v názvu eseje odkazuje k závaží, které Mišima zvedal při svých pravidelných návštěvách posilovny, a symbolicky tak zastupuje umělcovu cestu ke zdravému a silnému tělu.

⁴⁶ *Himerarata hihjó* (秘められた批評).

jiných lidí mohou zřejmě tyto dva sklony harmonicky koexistovat, protože i literárně nadaný člověk, který se „vyvíjí zdravě“, má onu prvotní zkušenost těla nezasaženého slovy a fyzická realita tak pro něho je čímsi důvěrně známým (viz Mišima, 2003b: 12). Spisovatelovi ale osobní zkušenost s hlubším uvědomováním si vlastního těla poměrně dlouho chyběla. I když lze zpochybnit Mišimovu představu o tom, že „zdravé“ děti poznávají svět nejprve prostřednictvím svých smyslů a teprve dlouho poté se seznamují s verbálními koncepty, není možné podceňovat skutečnost, že v jeho vlastním vývoji v dětství bylo tělesno velmi potlačováno. Kimitake byl křehké a nezdravé dítě, které dospělí chránili tím, že omezili téměř veškeré jeho tělesné aktivity. Již tak přehnaná starostlivost ještě zintenzivnila, když ve věku necelých čtyř let chlapec prodělal první ataku acetonemického zvracení⁴⁷ a tato nemoc se poté několik dalších let často opakovala. Kimitakeho vývoj v dětství navíc narušila i skutečnost, že byl již od kojeneckého věku vychováván svou intelektuálně založenou, ale značně netolerantní babičkou, která systematicky potlačovala všechny jeho spontánní dětské projevy a soustředila se pouze na rozvoj chlapcova intelektu.

S častými nemocemi a s komplexy ze své slabé tělesné konstituce se Mišima potýkal i v době dospívání. Situace se změnila až v roce 1952, kdy si tehdy 27letý spisovatel během své první cesty do zahraničí poprvé zřetelně uvědomil vlastní tělesnost a začal toužit po tom, aby i on získal zdravé a silné tělo, jakým se pyšní antické sochy (viz např. Mišima, 2003c: 147). Později začal pravidelně sportovat a postupně tak svého cíle dosáhl. Mišimovo mnohdy až přehnané zdůrazňování těla, které je charakteristické zvláště pro posledních deset let jeho života, lze tedy chápat také jako určitou vzpouru vůči vlastní slabosti v dětství a raném mládí. Ve *Slunci a oceli* spisovatel popisuje své postupné přijímání vlastního těla a zmiňuje, že vždy cítil, že v sobě má své „já“, jež je něčím, co zůstává mimo oblast slov (viz Mišima, 2003b: 9). „Pokud své vlastní já přirovnám k domu, tak mé tělo bylo jako sad, který ho obklopoval.“ (Ibid.: 10) Mišima pochopil, že tento sad může buď kultivovat, nebo ho nechat napospas plevelu. Rozhodl se sad obdělávat a mnoho energie pak věnoval tomu, aby si za pomoci slunce a ocele vypěstoval zdravé, silné a odolné tělo. Stále intenzivněji si uvědomoval svou tělesnost, a tak poznal, že sad začal pomalu přinášet plody (viz ibid.).

⁴⁷*Džikačúdoku* (自家中毒), syndrom cyklického či acetonemického zvracení, je onemocnění, které postihuje nejčastěji děti ve věku od 2 do 10 let, diagnostikováno bývá většinou před sedmým rokem věku. V období dospívání mnohdy tato nemoc vymizí, někdy se ale vyskytuje i u dospělých jedinců. Onemocnění se projevuje opakovaným zvracením, které u dětí může vést k rychlé dehydrataci a vyčerpání organismu. Akutní ataky této nemoci se u velké části pacientů projevují zhruba jedenkrát za měsíc, mohou se ale vyskytovat v různých frekvencích a intenzitách. Zhruba polovina dětí dokáže ataku předvídat. Příčiny nemoci nejsou ani v současné době jasně stanoveny, u jednotlivých pacientů existují různé spouštěcí mechanismy, syndrom cyklického zvracení bývá ovšem často spojován s psychickými problémy (viz Pokorná-Klímová, 2007: 36–38; Šimonaka, 1988: 108).

Esej *Slunce a ocel*, jež se stala Mišimovým pokusem o nalezení vlastní identity, také velmi silně odráží jeho úmysl stát se „mužem činu“. Spisovatel v tomto díle odkrývá svou silnou touhu být jako ostatní muži, a dospívá k závěru, že dosažení tohoto cíle je podmíněno zavržením vlastní sensitivity, která jej příliš ovlivňovala při psaní mnohých z jeho dřívějších prací, např. románu *Zpověď masky*. Mišima dospěl k názoru, že pocitovost, která se zřetelně projevuje ve velké části jeho psaní, ničila jeho tělo „korozivní funkcí slov“ a vzdalovala jej tak od ostatních mužů. Po mnoho let mu unikál ideál hrdinné krásy, a proto uskutečňoval místo toho krásu slov. Slova se pro něho stala náhradou zdatného těla, které vždy toužil mít. V eseji Mišima sugestivně popisuje, jak mu fyzický trénink pomohl uvědomit si, že krása slov, o níž se ve svých dílech snažil, byla pouhou imitací fyzické krásy (viz Mišima, 2003b: 15).

Hannah Arendt v jedné ze svých úvah podotýká, že mnozí filozofové se pokoušeli nalézt pravdy lidské existence v mysli člověka – např. podle Platóna bezhlasý vnitřní dialog otvírá oči ducha, pro Aristotela se stal *nús* „orgánem vidění a zření pravdy“, křesťanští myslitelé předpokládali, že myšlení míří ke kontemplaci, kdy duch sice již neusiluje o poznání pravdy, ale přesto ji dočasně získává v intuici, a Descartes dokonce věřil, že myšlením získá jistotu o existenci boha a podobných otázkách (viz Arendtová, 2001: 18–19). Jak upozorňuje Michel Foucault, pro Descarta byla dokonce sama skutečnost, že existuje myšlení – ať už „špatně myšleného, nepravdivého, chimérického, čistě imaginárního“ – první nepopíratelnou evidencí. Moderní „cogito“ už ale není „náhlým osvětlujícím objevem, že všechno myšlení je myšlení“, stává se naopak neustálým tázáním na otázku bytí⁴⁸ (viz Foucault, 2007: 248–249). Právě zkušenost myslícího já podněcuje člověka k pochybování o skutečnosti světa i sebe sama, naproti tomu pouhé smyslové vnímání světa je obvykle doprovázeno bezhlasým pocitem skutečnosti⁴⁹ (srov. Arendtová, 2001: 61–62). Irena Vaňková připomíná, že již Aristotelés považoval smyslové poznávání světa za velmi významné a k otázce „smyslů a smyslu“ se pak filozofie vracela v průběhu celých svých dějin. Nový rozměr dostala otázka tělesnosti v kognitivní lingvistice a fenomenologické filozofii. Ve fenomenologii se odvíjí zkoumání jsoucen od jejich jevení, „a také člověk je v tomto rámci spatřován jako zásadně situovaný ve své tělesnosti,

⁴⁸ „... mohu snad říci, že jsem ta řeč, kterou mluvím a kde se mé myšlení sune, dokud v ní nenalezne systém všech vlastních možností, ale která přesto existuje pouze pod vahou sedimentace, kterou nikdy nebude moci zcela aktualizovat? Mohu snad říci, že jsem ta práce, kterou vlastníma rukama vykonávám, která mi však uniká nejen pouze tehdy, kdy ji dokončím, ale dokonce i předtím, než ji zahájím? Mohu snad říci, že jsem ten život, který cítím ve svém nitru, ale který mě zároveň zahaluje v nádherném čase, který tlačí s sebou a který mě na okamžik vysadí na vrchol, ale také v hrozivém čase, který určuje mou smrt? Mohu stejně dobře říci, že toto všechno jsem i nejsem.“ (Foucault, 2007: 249)

⁴⁹ „Avšak myšlení, které všechno, čeho se zmocní, podřizuje pochybnosti, nemá žádný takový přirozený, nekomplikovaný vztah ke skutečnosti. Právě myšlení – Descartovo uvažování o významu určitých vědeckých objevů – zničilo jeho zdravou víru ve skutečnost“ (Arendtová, 2001: 65).

tzn. na jedné straně jako „jevící se“ (vnímatelný) – a na druhé straně jako bytost vybavená tak, že se jí svět jeví (že ho může vnímat).“ (Vaňková, 2007: 230) Tento názor zastává i Hannah Arendt, podle níž je pro nás v našem světě skutečně jsoucí pouze to, co se jeví našim smyslům, bytí a jevení tak vlastně vnímáme jako totožné (viz Arendtová, 2001: 31). Člověk není schopen vnímat sám sebe jako objektivní realitu proto, že je subjektem nadaným vědomím sebe sama, ale především proto, že je vždy také objektem, který se jako takový jeví někomu jinému (viz ibid.: 32). Arendt upozorňuje, že člověku nezprostředkovává vědomí vlastního bytí jeho rozum, ale jeho tělo; jevy, které vnímáme svými smysly, můžeme zpochybňovat či zatracovat, nemůžeme jim ale nikdy uniknout.⁵⁰

Mišima obdobný poznatek učinil, když si zvykl pravidelně sportovat; od chvíle, kdy začal intenzivně vnímat své tělo, cítil stále silněji, že skutečnost pro něho existuje pouze v okamžicích, kdy opouští svět rozumu spojený s „falešnými“ pojmy a realitu přijímá instinktivně pouze prostřednictvím svých smyslů.⁵¹ Spisovatel získal dojem, že ideje, kterými se zabývá mysl člověka, jsou lidské existenci cizí, a lidskému duchu je cizí tělo, které kromě svalů, jež člověk může ovládat, obsahuje také vnitřní orgány či nervový systém, které nepodléhají vůli či kontrole (viz Mišima, 2003b: 20). Zároveň s tím, jak stále intenzivněji vnímal vlastní tělo, uvědomoval si naléhavěji i to, že své smyslové vjemy a emoce nedokáže plně vyjádřit slovy.⁵² I když ovšem Mišima spojoval svůj odpor ke slovům především s rozvojem fyzické stránky své osobnosti, ve skutečnosti jej pochybnosti o marnosti snahy zachycovat slovy realitu trápily již dávno předtím, než pochopil „jazyk těla“. Explicitně se to projevuje např. v románu *Touha po lásce* z roku 1950, v němž protagonistka příběhu Ecuko, která je nucena poslouchat nezávaznou konverzaci svých příbuzných, jimiž opovrhne, přemítá nad tím, jak jsou slova bezvýznamná a prázdná

⁵⁰ „Primát jevů je faktem každodenního života a ani vědec, ani filozof mu nedokážou uniknout, musí se k němu vždy vracet ze svých laboratoří a studoven; a ukazuje svou váhu v tom, že nikdy nebyl v nejmenším pozměněn nebo vychýlen tím, co vědci a filozofové objevili, když se odvrátili od světa jevů.“ (Arendtová, 2001: 36) Friedrich Nietzsche upozorňuje na nadřazenost zkušeností nad rozumovým poznáním ještě razantněji: „Koneckonců, nikdo nemůže z věcí, včetně knih, získat více, než již ví. K čemu nemáme přístup z prožitku, pro to nemáme uši.“ (Nietzsche, 1993: 115)

⁵¹ O falešném přesvědčení, že svět lze poznat pomocí pojmů, které zbavuje člověka jeho zdravých instinktů, hovoří i Jung: „Čelíme však prostě nebezpečí, že v nynější době bude celá skutečnost nahrazena slovy. To vede k oné strašné bezinstinktivnosti u současného, zejména městského člověka. Chybí mu kontakt se vzrostlou, živoucí, dýchající přírodou. Co je králík nebo kráva, znají dnes lidé jen z ilustrovaných časopisů, z lexikonu nebo obrazovky a myslí si, že to poznali skutečně, a později se diví, že to v kravské stáji také „páchne“, protože to v lexikonu nebylo.“ (Jung, 1995: 148)

⁵² Obdobně upozorňuje i Hannah Arendt, že duševní zážitek nemůžeme ukázat v té podobě, v jaké jej prožíváme, pokud o něm hovoříme, ukazujeme vždy už to, „co si o něm myslíme, když o něm uvažujeme.“ (Arendt, 2001: 43)

v porovnání s verbálně nevyjádřitelným zvukem prudkého deště, který do místnosti doléhá zvenčí.⁵³

Ve *Slunci a oceli* se Mišima vrací k jednomu ze svých prvních estetických prožitků, který v něm zanechal hluboký dojem v raném dětství; vzpomíná, jak jako malý chlapec během místní náboženské slavnosti pozoroval procesí mládenců nesoucích přenosnou svatyni *mikoši*.⁵⁴ Když se díval na tváře mužů poskakujících se svatyní na ramenou, zaujal ho jejich nepřítomný výraz a to, jak někteří z nich jakoby ve vytržení upřeně zírají na modrou oblohu. Kimitake nechápal, proč si chlapci tak upřeně nádhernou nebeskou modř prohlížejí, a bylo tak pro něho hádankou, co asi oči mladíků na podzimní obloze vidí. Po mnoho následujících týdnů o této otázce přemýšlel. Až o mnoho let později, když začal chápat „jazyk těla“ a sám se obdobné akce účastnil, našel odpověď: „Pochopil jsem, že se pouze dívali na oblohu. Jejich oči neměly žádnou vizi, viděly jen obyčejně dokonalou modrou oblohu začínajícího podzimu. Byla to však výjimečná modrá obloha, taková obloha, že jsem měl pocit, že už ji možná podruhé ve svém životě nespatřím; ve chvíli, kdy se zdálo, že se vysoko vznáší, začala padat do hloubek, proměnlivá obloha vyvolávala dojem, že se v ní snoubí průzračnost a bláznovství. Tato zkušenost pro mě byla tak důležitá, že jsem ji hned zachytil v krátké esejí. Modrá obloha, kterou mi zjevila má poetická intuice, a modrá obloha, kterou viděly oči obyčejných mladíků ze sousedství, byly nepochybně identické. Právě na tento okamžik jsem tak dlouho čekal, toto požehnání ovšem nemohlo existovat mimo slunce a ocel.“ (Mišima, 2003b: 16–17)

Na základě svého osobního prožitku došel Mišima k závěru, že za určitých stejných fyzických podmínek, když se lidé účastní společné tělesné aktivity, podléhají stejné fyzické zátěži a zachvátí je totožné smyslovému omámení, jsou individuální rozdíly mezi nimi minimální; všichni se v tomto okamžiku stávají částí jednoho celku a vnímají realitu stejně. Nosiči svatyně jen pohlížejí na nebe, jejich vjem nemá žádný racionální, slovy uchopitelný obsah; účastníci pouze prožívají pohled na nádhernou modrou oblohu a extatické vzrušení spojené s tímto prožitkem vyvěrá ze skutečnosti, že muži nesoucí svatyni sdílejí stejný estetický vjem. Takováto společná zkušenost je přitom, podle Mišimy, něčím diametrálně

⁵³ „Jakiči žvaní. Kensuke žvaní. Čieko žvaní... Jak se mohou slova minout účinkem. (...) Jaká marnost. Jaký šum. Jaký bezvýznamný horečný šum a přitom neustálé natahování krku za něčím... Slova ani jednoho z nich se nedají porovnat s touto nelítostnou, mohutnou ozvěnou dešťových kapek. Jediné, co může soupeřit s ozvěnou tohoto lijáku, co může zbourat tuto stěnu ozvěny podobné smrti, je výkřik člověka, kterého takovéto žvanění znepokojuje. Jen výkřik prosté duše, která nezná slova...“ (Mišima, 1988: 94)

⁵⁴ *Mikoši* je přenosný svatostánek, který slouží k přepravě šintoistického božstva (tzv. *kami*) uctívaného v příslušné svatyni. Jedná se o zmenšenou napodobeninu skutečné stavby, která je obvykle umístěna na dvou tyčích připomínajících nosítka. Během náboženských svátků zvaných *macuri* lidé *mikoši*, v níž v té chvíli *kami* přebývá, vynášejí ze svatyně a obcházejí s ní po okolí. Nosiči jsou většinou mladí muži, které doprovází dav přihlížejících; mladíci často mění svou trasu a přenášení svatyně doprovázejí i hlučnými výkřiky, a tak tato náboženská procesí bývají spojena s bujarým veselím.

odlišným od individuálního prožitku jednotlivce, obraz modré oblohy je jednotnou vizí, na níž participují všichni členové onoho zvláštního malého společenství. Spisovatel dokázal ve chvíli, kdy se ocitl jako jeden z nosičů v davu mladých mužů, na okamžik umlčet svůj neodbytný rozum a prožívat plně přítomnost. Pochopil, že i on může prostřednictvím svých smyslů vstupovat do světa těla oproštěného od verbálních konceptů, v němž prožívá stejným způsobem to, co jeho společníci. Mišima tak našel dveře, kterými mohl uniknout z vězení vlastní subjektivity do „objektivního“ světa sdíleného s jinými lidmi, světa, v němž skutečnost neanalyzoval, ale pouze vnímal život. Cítil, že v okamžiku, kdy se jeho oči setkaly s modrou oblohou, byl pouze prostoupen „patosem muže činu“. Byl zcela oproštěn od slov, i poetická intuice byla něčím, co se dostavilo až dodatečně ve chvíli, kdy se snažil dát své zkušenosti verbální výraz (viz Mišima, 2003b: 17).

Mišima tak nazřel, že vjem a prožívání okamžiku mají být ve „zdravém“ způsobu života prvořadé a verbální vyjádření vlastní zkušenosti je až něčím druhotným, co může, ale nemusí po zkušenosti následovat. Právě toto poznání mu odhalilo, že jeho vlastní chápání a prožívání světa bylo již od dětství přesně opačné, napřed se objevily pojmy, ona „slova-termity“, a až po nich „napůl rozežraný pilíř“ vlastního těla. Pro spisovatele tak bylo uvědomění si toho, že i on je schopen vnímat „onu posvátnou modrou oblohu“, jejíž vjem může prožívat pouze člověk oproštěný alespoň na krátký čas od slov, zásadním zážitkem, který ovlivnil jeho další život: „... poprvé jsem byl schopen uvěřit obecné platnosti svých vlastních pocitů, má žízeň byla uhašena a má nezdravě slepá víra ve slova zničena. V tom momentě jsem se účastnil tragédie, účastnil jsem se obecného bytí. Jakmile jsem jednou prozřel, pochopil jsem mnoho věcí, které pro mne byly od samého počátku nezřetelné. To, co učinila tajemným slova, bez nesnází osvětlovalo zapojení svalů. Bylo to naprosto stejné, jako když lidé získávají erotické poznatky. Krok za krokem jsem se učil vnímat existenci a akci.“ (Viz *ibid.*: 18–19)

Mišima intuitivně rozuměl svým druhům ve chvíli, kdy společně nesli svatyni a sdíleli stejnou zkušenost, když se ale pokusil své pocity zpřítomnit slovy, narazil na nepřekonatelnou bariéru. Pochybnosti o smysluplnosti snahy dát svému intenzivnímu prožitku odpovídající verbální výraz se zřetelně odrážejí ve spisovatelově povzdechu: „Může být modré obloze, kterou všichni vidíme, oné záhadné modré obloze, kterou stejně vidí všichni ti, kdo nesou mikoši, vůbec dán výraz prostřednictvím slov?“⁵⁵ (*Ibid.*: 35) Tento zážitek byl pro spisovatele

⁵⁵ Obdobný pocit promítá do postavy svého slavného hrdiny Aschenbacha i Mišimův oblíbený spisovatel Thomas Mann, který dovoluje svému protagonistovi při pohledu na krásného mladíka rozjímat o tom, že i on jako spisovatel „vyprošťuje z mramorové hmoty jazyka štíhlý tvar (...), který lidem ztvárňuje jako sochu a zrcadlo duchovní krásy“ (Mann, 2005: 56), jenom proto, aby zakrátko nechal umělce, aby „si jako už tolikrát s bolestí uvědomil, že slovo může smyslovou krásu jen velebit, nikoliv vyjádřit.“ (*Ibid.*, 2005: 64)

jedním ze zásadních podnětů, které posléze vyústily v jeho explicitně vyjadřovaný nedůvěřivý postoj ke slovům jako takovým i ke snaze o pochopení mechanismů, jejichž prostřednictvím je možné sdělovat niterné prožitky a myšlenky, když jejich zachycení samotný jazyk neumožňuje.

Zdá se, že Mišima intuitivně cítil sílu a naléhavost, kterou v sobě skrývá spoluprožívání okamžiku s jinými lidmi, a nelze pochybovat o tom, že jeho divácký zážitek z dětství i osobní prožitek nespoutané atmosféry tradičního *macuri* v dospělosti patří ke zkušenostem, které zásadním způsobem ovlivnily spisovatelovo myšlení. Vzpomínka na mladíky nesoucí *mikoši* se objevuje již ve *Zpovědi masky*, v níž se završením vzpomínek na Kóčanovo dětství stává právě popis scény, v níž chlapec pozoruje dav bujarých mladíků, kteří s přenosnou svatyní na ramenou vtrhnou do zahrady před domem jeho prarodičů. Vzrušující výjev uchvátí přemoudřelé dítě natolik, že zapomíná i na své obvyklé rozumové úvahy a zcela se noří do sledování svatyně *mikoši*, jež se přemísťuje z jedné části zahrady do druhé, a davu mladíků, jejichž nohy ničí květiny i keře. Chlapec si až později uvědomí, že při pohledu na masu mužných těl pouze intenzivně vnímal „vlny zmrzlého ticha a nesmyslného řevu“. To, co na románového hrdinu zapůsobilo nejvíce a „udivovalo i drásalo jeho oči a srdce naplňovalo nevysvětlitelnou bolestí“ byl „výraz ve tvářích mladých mužů, který vyjadřoval nejšpinavější a nejjasnější opojení na světě“ (Mišima, 1996b: 31). Také emočním i vjemovým vyvrcholením *Touhy po lásce* se stává obdobný obraz vesnické slavnosti, v němž skupina divokých mladých mužů, která tentokrát místo přenosné svatyně pobíhá se lví hlavou, je pronásledována druhým davem rozvášněných mladíků (srov. Napier, 1991: 78).⁵⁶ I tito mládenci jsou zcela ponořeni do svého prožitku a z jejich jednání tak číší vitalita a instinktivnost, které přehlušují veškeré racionální uvažování nejen v myslích chlapců, ale také v hlavách diváků (viz Mišima, 1988: 82–83). Obdobně jako malého Kóčana přinutí živelné *macuri* i obvykle racionální Ecuko, aby zcela pustila z hlavy své obavy a intriky a žila alespoň několik minut pouze přítomných okamžikem. Stejně jako Mišima se i jeho hrdinka k tomuto výjimečnému prožitku, který jí umožní na krátkou chvíli vnímat život, později ve svých myšlenkách vrací; i když přemítá nad deštěm, na jehož pozadí vnímá rozhovor svých příbuzných jako nesmyslné žvanění, rozpomíná se Ecuko na působivý shluk mladých těl při slavnosti a má pocit, že jejich neartikulovaný křik byl nesmírně důležitý (viz *ibid.*: 94).

Přestože mnohé prožitky, jako např. pohled na modrou oblohu, nelze zachytit slovy, člověk má jejich přímou zkušenost, která mu zřetelně ukazuje, co je skutečné. Rozumové

⁵⁶ Susan Napier upozorňuje, že obraz vesnické slavnosti se stal v Mišimově díle „důležitou metaforou pro nespoutanou sílu a stěží skrývanou maskulinní sexualitu.“ (Napier: 1991: 78)

pochopení světa založené na verbálních konceptech je však vždy určitým způsobem pokrivené⁵⁷ a nikdy nemůže plnohodnotně nahradit jeho smyslové poznávání. Pokud sami neprožijeme určité věci „na vlastní kůži“ a jsou nám zpřístupněny pouze jazykem, nejsme schopni je správně pochopit; popis dojmavé skladby tak zřejmě nevzbudí zájem člověka, který nikdy hudbu neslyšel, a fotografie umně připraveného desertu asi nebude lákat toho, kdo nikdy neokusil sladké jídlo. Když Suzuki Daisecu hovoří o buddhistickém konceptu probuzení, upozorňuje, že tento zážitek nelze zprostředkovat slovy a není ani možné, aby tuto zkušenost neprobuzený člověk pochopil. Dodává, že tam, „kde chybí taková odpovídající zkušenost, žádné množství techniky, kterou člověk použije, nebude schopné probudit ji v ostatních.“ (Suzuki, 2007:49) Suzuki připomíná i slova *Lankávatárasútry*,⁵⁸ která učí o světech, v nichž se buddhové vyjadřují i jinak než verbálně – využívají např. pohyb rukou či nohou, úsměv, zakašlání atp. Je zřejmé, že buddhové si mohou rozumět pomocí různých prostředků, když si sdělují své vnitřní zážitky, protože všichni sdílejí stejné zkušenosti a vědí, čím jsou (viz ibid.). Je zřejmé, že zkušenosti, především ty nejniternější, jež souvisí s lidským vnímáním a prožíváním, jsou explicitně nesdílitelné. K podobnému závěru došel i Mišima, když pocítil, že zvláštní kvalita těla nespočívá pouze v jeho fyzické kráse a oproštění od slov, ale také v tom, že tělo má svou vlastní řeč (viz Mišima, 2003b: 21–22) – tomuto jazyku beze slov ale může rozumět pouze ten, kdo má stejnou zkušenost s prožíváním vlastního těla.

V Mišimově díle se zřetelně odráží jeho přesvědčení, že skutečnost lze prostřednictvím smyslů nejenom poznávat, ale je možné ji mimo oblast slov také sdílet; autorovi racionální pozorovatelé se ovšem obvykle této možnosti nevědomky zříkají. V *Moři v záři zapadajícího slunce* si Henri, který ve skrytu duše ví, že komunikovat lze i beze slov,⁵⁹ vybírá intuitivně za přítele hluchoněmého chlapce, který ovšem z jeho pohledu jako partner v rozhovoru nakonec selhává. Starý muž si neuvědomuje, že tím, kdo nedokáže sdílet společný okamžik s druhým člověkem, je ve skutečnosti on sám. I když stále cítí krásu a velkolepost, kterou v sobě měla sounáležitost křehkých dětských poutníků, nevrací se ke svým vzpomínkám proto, aby je znovu prožíval, ale aby je analyzoval a pochopil svým

⁵⁷ Nietzsche ve svých úvahách o mylném přístupu myslitelů, kteří dávají přednost rozumu před smyslovým poznáním, uvádí, že lidé falšují realitu teprve v okamžiku, kdy se ji snaží rozumově zachytit prostřednictvím verbálních konceptů: „Také Hérakleitos smyslům křivdil. Nelžou ani tak, jak se domnívali Eleaté, ani tak, jak myslel Hérakleitos – nelžou vůbec. Teprve to, co s jejich svědectvím uděláme, do nich vkládá lež, například lež jednoty, lež věčnosti, lež substance, lež trvání... ‚Rozum‘ je příčinou toho, že falšujeme svědectví smyslů. Pokud smysly ukazují dění, zanikání, změnu, nelžou...“ (Nietzsche, 1993: 33)

⁵⁸ Celým názvem *Saddharmalankávatárasútra* (*Sútra o sestoupení dobrého držma na Lanku*, jap. *Rjógakjó*, 楞伽經), „vypráví o tom, jak Buddha na pozvání Rávanovo vyšel z hloubi oceánu, kde pobýval v paláci niského krále, a na Šrí Lance zevrubně a trefně zodpověděl na sto osm zvědavých otázek bódhisattvy Mahámatiho.“ (Miltner, 1997: 171)

⁵⁹ Henri si je dobře vědom, že Kristus, který ho v podobě poutníka navštívil v jeho pastoušce, na jeho nitro nezapůsobil svými slovy, ale především svým pronikavým pohledem budícím bázeň (viz Mišima, 2002c: 93).

rozumem. Henri nestojí o společníka, s nímž by spoluprožíval krásu přítomné chvíle nebo s nímž by se podělil o své hluboké prožitky z minulosti, ale spíše o zpovědníka, který prostřednictvím jeho verbálně vyjádřené minulosti vstoupí do jeho světa, pochopí jej a dá mu nějaké rozehřešení. I tváří v tvář dítěti, které cele prožívá svou existenci v každém jednotlivém okamžiku a zřetelně tak ukazuje štěstí života nezatíženého slovy a rozumovými úvahami, zůstává Henri uvězněn daleko ve své minulosti a dobrovolně se tak své přítomnosti vzdává. Během výstupu na horu starý muž nevnímá krásnou přírodu, která promlouvá ke všem jeho smyslům, poněvadž dává přednost vzpomínkám na dávno minulé „neobvyklé události“. Velkolepý západ slunce a nádhernou měnící se mořskou hladinu pak v jeho mysli překrývá obraz moře v Marseille a pocit desítky let přetrvávajícího hořkého zklamání z toho, že zázrak, na nějž kdysi dávno vsadil svůj život, se nekonal.

Mizoguči ve *Zlatém pavilonu* žije v omylu, že mezilidská komunikace probíhá pouze na verbální úrovni. Chlapec se mnohem lépe cítí se svým laskavým a nekomplikovaným přítelem Curukawou, který není schopen žádných složitých úvah a nikdy se nepouští do sofistikovaných promluv, než s temným Kašiwagim, který vede dlouhé a složité intelektuální debaty. Přesto si nikdy není schopen uvědomit, že na jeho nitro nejvíce působí zážitky, které má v okamžicích, kdy opouští své racionální uvažování a vnímá skutečnost pouze svými smysly. Světlou stranu novicovy osobnosti tak oslovuje např. to, když vidí a slyší hrát Kašiwagiho za svitu měsíce před Zlatým pavilonem na *šakuhači*⁶⁰ nebo pohled na impozantní hrdou dívku, která zrazuje svého milence či na jemnou mladou ženu, která se se svým milým loučí. Mizoguči v těchto chvílích intuitivně chápe křehkost skrytou za cynismem svého zkaženého kamaráda, grandiózní němou obžalobu, s níž dívka zahnaná senzacechtivým davem do kouta dává přednost smrti i nesmírný smutek mladé dvojice, která tuší, že se již nikdy nesetká. I přesto, že novic intenzivně vnímá tyto chvíle, které silně působí přímo na jeho nitro, jeho intelekt je následně převede do prázdných slov a myšlenek, v nichž se jeho prožitek zcela rozplyne. Obdobné okamžiky prožření zažívá i Honda v tetralogii, když naslouchá Satoko hovořící o jejím prchavém a beznadějném, přesto ale nádherném vztahu s Kijoakim nebo když sleduje Isaa, jak v utkání v *kendó* poráží své protivníky. Otrlý právník dokáže intuitivně porozumět i tomu, že thajská princezna Džin Džan, která se v Japonsku potýká se svým jazykovým handicapem, vyjadřuje vše podstatné tancem, a v závěrečné scéně tetralogie Honda nazře i poselství abatyše, když společně mlčky pohlíží na prázdnou klášterní zahradu, v níž „nic neexistuje“. I přesto, že v těchto vzácných okamžicích cítí život a rozumí poetické intuici, která propůjčuje krásným protagonistům

⁶⁰ Japonská bambusová flétna.

tetralogie křídla, vrací se vždy ke svému verbálně zachytitelnému rozumnému světu, jenž „nemůže odpustit lidem, kteří létají.“ (Mišima, 1997b: 140, Mishima, 2001a: 113) Mnozí z Mišimových věčných pozorovatelů tak ve výjimečných okamžicích, kdy nechávají umlknout rozum a skutečnost pouze vnímají, pronikají do oblasti, v níž intenzivně cítí život a sounáležitost s jinými lidmi. Jejich tragédií je ovšem to, že analyticky uvažující rozum je, obdobně jako samotného autora, stále znovu a znovu nutí, aby se vzápětí i tyto okamžiky pokoušeli pochopit a uchopit slovy, a tak pocít, že žijí, opět beznadějně ztrácejí.

Pokud prožíváme něco nového, s čím jsme se napřed seznámili prostřednictvím jazykových konceptů, je tím naše vnímání nové zkušenosti často do určité míry narušeno. Náš rozum někdy koriguje to, jak máme věci ‚vnímat‘ a zkresluje tak jejich skutečnou podobu. Jindy naopak zjišťujeme, že naše vjemy nám odkrývají něco zcela jiného, než byla představa, kterou jsme si na základě slov vytvořili, a cítíme zklamání. Tento pocit prožívá Mizoguči, když se poprvé ocitá před toužebně očekávaným Zlatým pavilonem; chlapec, který si na základě otcova zaníceného vyprávění vytvořil představu dokonalé stavby,⁶¹ tváří v tvář slavné pamětihodnosti její půvab nevidí. Mizoguči si propojením otcových slov, popisů v knihách a svého pojetí krásy vytvořil ve svých představách obraz úchvatného pavilonu ztělesňujícího nadpozemskou nádheru. V okamžiku, kdy rozčarovaný mladík čelí realitě, která jeho konceptu neodpovídá, mu krása pavilonu naprosto uniká – vidí pouze starou nehezkou stavbu, která zcela postrádá soulad (srov. Mišima, 1998d: 12, 27–29, 32).

Člověk, který dovolí slovům, aby narušila jeho smyslové poznávání skutečnosti, je podle Mišimy nezdravou bytostí, jejíž tělo chřadne a upadá. Ze závěrečné pasáže hry *Terasa malomocného krále* je ovšem zřejmé, že tento rozklad těla spisovatel nevidí jako tělesný neduh, ale jako nemoc duše. Chorobou, která duši ničí, není pouze její lpění na verbálních konceptech, ale také sklon využívat slova k neustálému plánování budoucnosti a analyzování minulosti, a s tím související neschopnost žít v přítomnosti.⁶² Již na počátku hry, v níž autor líčí triumfální návrat krále z úspěšného válečného tažení, je zřejmé, že Džajavarman si nedokáže užít ani chvíle své slávy. Na velkolepé slavnosti, kterou pro něho

⁶¹ „Zlatý pavilon jsem znal z fotografií a učebnic, v mé duši však převládal obraz z otcova vyprávění. Otec pavilon nikdy nepopisoval, neřikal, že září zlatem, mluvil však o něm tak, jako by na světě neexistovalo nic krásnějšího. Choval jsem v srdci tvary jeho znaků i zvuk jeho jména. Mé chápání Zlatého pavilonu nemělo ovšem s jeho skutečnou podobou mnoho společného.“ (Mišima, 1998d: 12) Pro Mizogučiho se již v době, kdy o Zlatém pavilonu slyšával od svého otce, stala vzácná stavba ztělesněním výrazu ‚krása‘ (srov. Nibuja, 2004: 17).

⁶² V neustálém zdůrazňování toho, že člověk skutečně existuje pouze prožíváním své přítomnosti, lze vidět ozvuk Mišimovy četby *Hagakure*. Ve svém komentáři k *Hagakure* Mišima zdůrazňuje myšlenku Jamamota Cuneoma, že lidé obvykle o své každodenní existenci nejsou schopni přemýšlet jako o okamžiku krize, a když pak taková chvíle nastane, nejsou připraveni. „Ukazuje to, že ve své mysli oddělujeme pojmy ‚čas‘ a ‚nyní‘. Je potřeba pochopit že ‚čas je nyní‘. Člověk by tak měl přistupovat ke všemu, jak k bojovým uměním, tak ke svým civilním povinnostem.“ (Mishima, 1993: 149–150; Mišima, 2000c: 168–169)

jeho dvě manželky a matka připravily, sice verbálně ocení krásu tří žen, které ho obklopují, a pochválí je za dokonalou organizaci slavnosti, okamžitě ale přechází ke vzpomínkám na minulost a plánům do budoucnosti a ani na chvíli tak nedokáže prožívat přítomnost. Na konci hry se Tělo v okamžiku smrti Duši vysmívá, že není schopna vidět chrám, který i za cenu vlastního zmaru a devastace své říše král horlivě budoval. Tvrzení Duše, že vidí i bez tělesných očí, zesměšňuje Tělo jako nesmyslnou nabubřelou frázi a poukazuje na to, že pouze ono může přijímat informace a podněty z okolního světa; Duše vždy potřebuje tělesné oči, aby viděla, a tělesné smysly, aby cítila realitu.⁶³ Pouze Tělo, které neplánuje, nepřemýšlí a zcela se oprostuje od slov, je zdravé. Žije každým okamžikem, který vnímá všemi svými smysly, a touto schopností prožívat svou přítomnou existenci tak dosahuje věčnosti. Králova Duše nedokázala žít svou přítomností, ve skutečnosti tak nikdy skutečnou existenci neprožívala, a nemůže být tudíž věčná – věčnosti nemůže dosáhnout někdo, kdo nikdy ve skutečnosti neexistoval.

Mišimovi krásní prostoduší hrdinové, i když umírají mladí, jsou skutečně živoucími bytostmi a jejich ztepilá mladá těla tak dosahují věčnosti. Na rozdíl od nich protagonista tetralogie Honda, který dosahuje požehnaného věku, na konci své životní pouti zjišťuje, že celý jeho dlouhý život byl jen pouhou iluzí, kterou vytvářela jeho neustále analyzující a plánující duše. Až v závěrečné pasáži posledního dílu tetralogie tak čtenář pochopí, jak významný je pro celé dílo, a také pro samotného autora, obtížně pochopitelný buddhistický koncept *juišiki*, k němuž se Honda ve svém přemítání neustále vrací. I když někteří kritici vytýkají Mišimovi rozsáhlé „naučné“ pasáže, které činí dílo méně čtivým a snižují tak jeho literární hodnotu, právě v propojení této nauky s kontextem životů krásných protagonistů tetralogie je skryto myšlenkové poselství rozsáhlého díla. *Juišiki* Hondovi odhaluje, že existence je sled jednotlivých okamžiků a v každém z těchto okamžiků vždy vzniká, a nepatrnou chvíli přetrvává, nový svět. Skutečně existovat může tedy pouze jedinec, který plně prožívá každou z těchto chvil⁶⁴ – pokud žije jednotlivými okamžiky, nezáleží na tom, kdy zemře, ať je jeho život dlouhý či krátký, prožíváním své přítomné existence

⁶³ Také Irena Vaňková vyjadřuje obdobný názor: „Svět by se ‚nejevil‘ – nedával by se nám ve vší své mnohosti a komplikovanosti spatřovat (tj. nejen ‚vidět‘, ale též slyšet, vnímat hmatem, čichem, chutí) kdybychom neměli tělo s fungujícími smysly. Svět by nebyl: neboť pojem bytí je tak či onak vázán na jevení a jevovost, tj. smyslovou vnímatelnost – na recepci v jejím lidském rozměru. Ani my bychom (jakožto lidé) nebyli, kdybychom nevnímali a nebyli vnímatelní.“ (Vaňková, 2007: 230)

⁶⁴ Obdobnou myšlenku vyjadřuje Paul Landsberg: Časovost tohoto života je uzpůsobena tak, že se v něm nemůže ustavit žádná skutečná přítomnost. V každém okamžiku se svět hroutí. Okamžik umírá ve chvíli, kdy se zrodil. Minulost pohlcuje budoucnost dříve, než se přítomná existence může uskutečnit trváním. Okamžik, jediné místo a jediná příležitost „přítomnosti“ na zemi, tedy jediná příležitost skutečné existence, sklouzává v čase a s časem: „Z toho, co ještě není, tím, co nemá žádný rozměr, do toho, co už není.“ (Landsberg, 1990: 157)

dosahuje věčnosti.⁶⁵ Člověk, který svůj život ztrácí marnou snahou tyto prchavé okamžiky zachycovat a analyzovat, ale nežije vůbec, i kdyby dosáhl věku Metuzaléma.

I přesto, že Mišima zdůrazňoval nadřazenost těla a smyslového vnímání nad verbálními koncepty, nedokázal nikdy opustit svět literatury;⁶⁶ i když trénování vlastního těla věnoval mnoho času, největší část svého produktivního života trávil v pracovně nad svými spisy. Ve *Slunci a oceli* spisovatel důkladně vysvětluje i tento paradox vlastního života. Autor přiznává, že už dlouhou dobu se neumí zastavit na jeden či dva dny, jeho tělo již nedokáže nadále tolerovat lenost a neustále ho nutí k činnosti. Podotýká, že jeho závislost na tělocvičně a *dódžó*⁶⁷ mohou ostatní lidé vnímat jako obsesi, přesto je pro něho tato posedlost životně důležitá: „A tak se stala více než cokoli jiného mým potěšením malá vzkříšení,⁶⁸ která následují bezprostředně po cvičení. Nemohu už teď žít bez takových tajemství, jako je neustálý pohyb, neustálá výzva, neustálý únik od chladné objektivit. A není snad ani třeba říkat, že v každém z těchto tajemství spočívá malá nápodoba smrti.“ (Mišima, 2003b: 86) Tyto „zdravé neřesti“ spisovatele uchvátily natolik, že tajemství jeho „malých vzkříšení“ se pro něho stala nezbytným předpokladem toho, aby byl schopen navracet se do světa slov. Neznamenalo to ale, že by se po svých vzkříšeních těla a duše ke slovům vracel zdráhavě, tyto prožitky mu naopak pomáhaly, aby se k nim vracel radostně (viz *ibid.*). Dle názoru samotného autora právě tyto zážitky zásadním způsobem ovlivnily jeho psaní: „Požadavky, které jsem začal na slova mít, byly ještě přísnější a puntičkářské. Vyhýbal jsem se módním výrazům.⁶⁹ Asi jsem znovu postupně odkrýval neposkvřenou pevnost zbudovanou ze slov, kterou jsem znal během války. (...) Znamenalo to pokusit se oživit vlastní já takové, jaké bylo, než jej rozežrali slova-termity, a ozbrojit jej silným tělem.“ Spisovatel se tak pokusil vrátit do svého „zlatého věku“, do stavu, „kdy slova, i když byla vzdálena pravdě, byla zdrojem skutečného štěstí a svobody.“ (Ibid.: 87) Mišima se vědomě snažil změnit své psaní obdobně, jako se měnilo jeho tělo – svou tvorbu tak zbavil „všech tučných ozdob, ale nechal v ní svalnaté okrasy.“ (Ibid.: 52) Sám svůj nový způsob psaní

⁶⁵ Ludwig Wittgenstein k problematice lidské konečnosti podotýká: „Smrt není událostí života. Smrt neprožíváme. Nerozumíme-li věčností nekonečné časové trvání, nýbrž bezčasovost, pak žije věčně, kdo žije v přítomnosti. Náš život je právě tak bez konce, jako je bez hranic naše zorné pole.“ (Wittgenstein, 1993: 6.4311)

⁶⁶ Jedním z důvodů, proč se Mišima nedokázal vzdát psaní, byl i pocit, že slova přinejmenším „zmenšují tlak, který cítíme z obrovských bílých zdí v čekárně, kde očekáváme příchod lékaře ‚absolutna‘. Tím, jak nepřetržitě označují každý moment, vyvolávají pocit kontinuity života, a tak překládají prázdnotu do určitého druhu hmoty. Moc ukončovat něco je možná jenom fikcí, ale je nepochybně ve slovech přítomna – dokládají to dlouhé záznamy ukončující nesnesitelný čas čekání, které sepisují odsouzení v celách smrti.“ (Mišima, 2003b: 77)

⁶⁷ *Dódžó* (道場) je místo, kde probíhá výcvik bojových umění.

⁶⁸ *Jomigaeri* (蘇り).

⁶⁹ Vzhledem k tomu, že autor pro „módní výrazy“ používá módní anglický termín *appu cú deitona buntai* (アップ・ツー・デイトな文体), působí toto prohlášení poněkud ironicky; čtenář někdy z Mišimova jemného pohrávání si se slovy získává dojem, jakoby sám autor záměrně poněkud poodkrýval svou vlastní pózu.

charakterizuje jako „styl, který se podobá prahu ve vstupní bráně samurajských obydlí za zimního dne.“ (Mišima, 2003b: 53)

Mišima pochopil, že slova se mohou stát ‚pevností‘ pouze tehdy, jsou-li výrazem bezprostředního prožitku a instinktivnosti, pokud jsou ale verbální výrazy spojeny s analytickým uvažováním a snahou po odhalení jakési abstraktní ‚pravdy‘, nemohou člověku poskytnout ani svobodu, ani štěstí. Jazyk nám brání žít v okamžiku, kdy je užíván k analyzování a plánování, když ale oslovuje pouze naše emoce, smysly či intuici, mohou slova a tělo harmonicky koexistovat. Mišima zmiňuje jako příklad slov, která silně zapůsobila na jeho nitro, poslední dopisy členů jednotek *Tokkótai*,⁷⁰ které si měl možnost přečíst v elitní vojenské akademii na Etadžimě.⁷¹ Spisovatele zaujalo, že tyto testamenty mladíků jdoucích na smrt neobsahují žádné analytické úvahy, ale jsou buď prostými vyjádřeními emocí, nebo neosobními sděleními, která vycházejí ze šablonovitých konceptů a tendenčních frází (viz *ibid.*: 89–91).⁷² I když někteří z Mišimových krásných hrdinů, jako např. Šindži z *Hlasu vln* či oba protagonisté *Lásky k vlasti*, dávají přednost mlčení, jiní naopak mluví rádi, ani ti nejhovornější z nich ale nikdy nezabředávají do složitých rozumových úvah; lze říci, že právě slova těchto jedinců jsou sice často ‚vzdálená pravdě‘, přesto jsou ale ‚zdrojem štěstí‘.⁷³ Nejzdatnějším ‚krásným‘ řečníkem je nepochybně Isao ze *Splašených koní*, který svým projevem dokáže přesvědčit nejenom naivní mladíky svého věku, ale i vlastenecky smýšlející vojáky, kteří se nechávají na chvíli unést jeho nereálnými plány, či policisty, kteří ho během pobytu ve vězení vyslýchají. Svou nejdokonalejší a nejdelší řeč pronáší mladík u soudu, kde získává jak sympatie přítomných diváků, tak náklonnost soudce. Žádný z Isaových projevů ale neoslovuje rozum přítomných posluchačů, jeho patetické proslovy, které oplývají naivními frázemi, dojmavými příběhy a obraznou řečí, útočí přímo na emoce a smysly posluchačů.

Mišima ve *Slunci a oceli* popisuje také to, jak se snažil „svůj fetišismus zaměřený na realitu a tělo a fetišismus zaměřený na slova postavit na stejnou úroveň“ a udělat z nich něco, „co si navzájem dokonale odpovídá“: „Když jsem proti sobě postavil němé tělo, které v sobě má fyzickou krásu, a krásná slova, která napodobují fyzickou krásu, když jsem je postavil na stejnou úroveň jako dvě věci, které vycházejí ze stejného ideového zdroje,

⁷⁰ *Tokkótai* (特攻隊, zkráceno z *Tokubecu kógekitai*, 特別攻撃隊, Zvláštní úderné jednotky, v západních zemích známé spíše pod nesprávným názvem *kamikaze*) byly oficiálně vytvořeny v japonské armádě v říjnu roku 1944; měly být posledním zoufalým pokusem o zvrát nepříznivé válečné situace ve prospěch Japonska.

⁷¹ Ostrov ve Vnitřním moři nedaleko od Hirošimy.

⁷² Dopisy členů těchto jednotek se podrobněji zabývá kapitola 2.3.

⁷³ Obdobným způsobem ostatně koncipoval svůj závěrečný proslov i samotný Mišima; poslední spisovatelova slova pronesená na veřejnosti byla fráze *Tennó heika banzai!* (Dlouhý život Jeho veličenstvu císaři!), která byla často používaná v době 2. světové války a vyskytovala se i v dopisech členů *Tokkótai*.

dá se říci, že jsem se nevědomky osvobodil z okouzlení slovy. Protože jsem pochopil fyzickou krásu němého těla a fyzickou krásu slov jako vyvěrající ze stejného zdroje, začal jsem hledat cosi jako platónskou ideu, která umístí tělo a slova na stejnou pozici a dá tělu i slovům ten samý pevný základ.“ (Ibid.: 22) Tento základ Mišima našel v konceptu *bunbu rjódó*, společné cestě pera a meče.⁷⁴

2.3 Slova a činy

Maurice Pinguet se v knize *Dobrovolná smrt v Japonsku*⁷⁵ zamýšlí nad rozdílným přístupem ke slovům, který se zřetelně projevuje v západní a v japonské kultuře. Podotýká, že západní pohled, jenž byl zformován klasickou antickou a judaisticko-křesťanskou tradicí, uchopuje pravdu skrze logiku, dialektiku, rétoriku, slib, posvátné písmo či proroctví a vždy „důvěřuje explicitnímu Slovu: doktrinálním prohlášením, právním knihám, filozofickým dialogům, důkazům, zpovědím, promluvám či deklaracím. V Japonsku, kde pravda spočívá ve skutečích, které slovo, otrok konvencí, může pouze zatemnit, tomu tak není. Ne, že by síť slov neměla žádnou moc něco odkrýt – dělá to však prostřednictvím narážky, tiše, skrytě, neočekávaně. Pravda nemůže být uchopena pouhými slovy; prokluzuje mezi nimi. (...) Žádná kultura nemá větší respekt ke kódům, které vládnu každému aspektu života. Avšak žádná kultura nebyla nikdy vůči kódům tak podezřívavá; nikdy nechybovala v tom, že by je pokládala za něco více než lidské výtvory, kterými skutečně jsou. (...) Pouze čin může ukázat, co bylo.“ (Pinguet, 1993: 159)

V katalogu ke své závěrečné výstavě Mišima sugestivně naznačuje, jak trénování těla přešlo v jeho posedlost činy: „Řeka Těla přirozeně odkryla řeku Činů. Ženskému tělu se to zřejmě nestává. Mužské tělo je ale svou přirozeností a vlohami bez ohledu na to, zda chce či ne, přitahováno řekou Činů, nejděsivějším tokem v džungli. Jsou v ní krokodýli, jsou v ní piraně, z nepřátelských ležení přilétají otrávené šípy. Tato řeka je protikladem řeky Psaní. I když mluvíme o *bunbu rjódó*, skutečná ‚společná cesta pera a meče‘ se může uskutečnit pouze v okamžiku smrti. V této řece Činů jsou však slzy, krev a pot, které neznám z řeky

⁷⁴ Spisovatel připomíná, že již v poválečné době, kdy do té doby přijímané hodnoty byly převráceny, často prohlašoval, že je vhodný čas pro oživení tradičních japonských ideálů a již tehdy mluvil i o *bunbu rjódó*. I když se pak nějakou dobu touto myšlenkou nezabýval, ‚slunce a ocel‘ mu opět tradiční japonský přístup připomněly a poučily jej, že se nemá snažit pouze postihovat tělo slovy, ale že má usilovat také o to, aby vyjevil slova skrze tělo (viz Mišima, 1996b: 55).

⁷⁵ *La Mort Volontaire au Japon*, v anglickém překladu *Voluntary Death in Japan*.

Psaní. Setkávají se zde duše bez toho, aby jim překážela slova. Tím vším se tato řeka stává nejnebezpečnějším tokem, je tedy pochopitelné, že ji lidé nevyhledávají. Tato řeka nenabízí laskavou přízeň farmářům. Neposkytuje hojnost a mír. Neskýtá odpočinek... Jen proto, že jsem muž, nejsem schopen odolat vábení této řeky.“ (Mišima, 1970: 62–63)

Kimitake se jako malé dítě identifikoval s verbálními pojmy a tělo i činy chápal jako jakýsi jejich nepodstatný stín; z této uměle vytvořené antinomie se vyvinulo obojí – jak Mišimovo rané nepochopení významu těla a činů, tak jeho pozdější předpojatost vůči slovům (srov. Mišima, 2003b: 13). Spisovatel si jasně uvědomil vlastní tělesnost až během první zahraniční cesty v letech 1951–1952. Setkání se sluncem, která prožíval na palubě lodi směřující do Ameriky (viz např. Macumoto, 1990: 86), i půvab antických soch, jež viděl v Řecku, v něm vzbudily touhu mít pohledné a zdatné tělo. Trvalo mu ještě několik let, než se rozhodl své přání uskutečnit. Přelomem v Mišimově životě se stalo léto roku 1955, kdy začal pravidelně třikrát týdně docházet do posilovny. O několik let později se začal věnovat *kendó* a po krátkou dobu vyzkoušel i box. Kniha *Slunce a ocel* zřetelně ukazuje, že spisovatel ve sportu našel mnohem více než jen způsob, jak získat pohledné zdravé tělo. Zapojení svalů a setkávání se s jinými lidmi mimo oblast slov Mišimovi ukázalo, že to, co je skryto za úderem pěsti či mávnutím mečem, je realita, která je protikladem verbálního výrazu.⁷⁶ Naučil se tak vnímat skutečnost, která se projevuje přímo v akci a vzdoruje všem pokusům o to, převést ji do abstraktních výrazů. Vždy, když se utkal se svým protivníkem, cítil, že soupeř je reálný člověk, který „vrací každý pohled a nedává čas na vyjadřování věcí slovy.“ (Mišima, 2003b: 42)

Mišima se již od dětství snažil oslovovat lidi okolo sebe a sdělovat to, co pro něho bylo podstatné, obvykle ale nenacházel adekvátní odezvu. I když dokázal využít jazyk k tomu, aby vytvářel poutavé příběhy a oslovoval lidské smysly, v jeho soukromém životě se mu nedostávalo opravdového porozumění a přijetí ani od nejbližších příbuzných. I když lidé vnímali, co spisovatel sděluje, často jim unikal skutečný smysl jeho slov. Jak upozorňuje John Austin, ve svém každodenním životě můžeme udělat slovy mnoho věcí, ovšem jen v okamžiku, kdy je náš protějšek ochoten naše sdělení přijímat a reagovat na ně. Pokud partner naše slova ignoruje nebo je odmítá, dochází k nezdařilým komunikačním situacím.⁷⁷ Ani lidé z Mišimova nejbližšího okolí nebrali vážně názory, které spisovatel

⁷⁶ I když Mišima ve *Slunci a oceli* nejprve vyšel z těchto protikladů, postupně se propracoval ke komplementárnímu přístupu.

⁷⁷ „Před nějakou hrou například při výběru svých spoluhráčů řeknete: ‚Vybírám si George‘: George ale zamumlá: ‚Já nehraju‘. Byl George vybrán? Nepochybně tu jde o nezdařilou situaci.“ (Austin, 2000: 43) Mišima se zvláště v posledních deseti letech svého života snažil realizovat své fikce, většina lidí v jeho okolí mu

explicitně vyjadřoval, a v mnohém odmítali i jeho vidění světa a pravidla, kterými se jeho vlastní život řídil. Přestože byl Mišima velmi schopný řečník a úspěšný autor, jeho bližní často přecházeli sdělení, která považoval za důležitá, pouhým pokrčením ramen a mlčením.⁷⁸ Sport však Mišimu naučil, že v okamžiku, kdy opouští slova a spoléhá na činy, nemůže ho jeho protějšek přehlížet, ale musí nějakým způsobem zareagovat – slova něco znamenají pouze v okamžiku, kdy jsme je ochotni brát vážně, rozhodné činy si ale samy svou podstatou vynucují, aby jim byla věnována přinejmenším určitá pozornost.

Protiklad slov a činů se po Mišimově návratu z cest začal jasně uplatňovat i v jeho tvorbě, zřetelně jej představuje již dvojice mužských protagonistů v „řeckém románu“ *Hlas vln*, který vydal v roce 1954. Výřečný Jasuo, místní švihák a obdivovaný předseda spolku vesnické mládeže, získává v malé ostrovní komunitě výsadní postavení. Málomluvný Šindži, kterému jsou jakékoli abstraktní úvahy natolik vzdálené, že i školní docházku dokončil pouze díky přimluvě strážce majáku a shovívavosti ředitele školy, zůstává vždy v pozadí. Přestože Šindži tvrdě pracuje jako rybář a každodenně dokazuje svou schopnost živit ovdovělou matku i mladšího bratra, zdá se, že jeho činy nedokážou udělat na otce jeho vyvolené Hacue stejný dojem, jako intelekt a verbální schopnosti jeho soka Jasua. Slova nad činy zpočátku zdánlivě vítězí i během první velké plavby, na kterou se oba chlapci společně vydávají jako členové posádky lodi Hacuina otce. Jasuo se okamžitě zapojí do debat námořníků a díky svým znalostem a logickému uvažování rychle získá respekt starších mužů. Naproti tomu Šindži, který sedává mlčky stranou a poslouchá názory ostatních, má pověst hlupáka (srov. Mišima, 1988: 238). Nakonec ale autor nechává činy, aby zcela porazily líbivá, avšak prázdná slova – posádka pochopí, že lenivý Jasuo je mluvka, který nezvládá svou práci, a Šindži naopak získá svým obětavým jednáním⁷⁹ všeobecnou úctu i ruku své milé. Mišima ovšem v tomto románu neukazuje nadřazenost činů nad slovy pouze v postavě Šindžiho, ale také v jeho ideální partnerce Hacue. Dívka se nikdy nesnaží vlichotit vesnickým

ale obvykle určitým způsobem sdělovala „já nehraju“. Ochotný komparz pro svá vystoupení tak spisovatel našel až v *Tatenokai*.

⁷⁸ John Austin vidí jako jednu z příčin nezdarů v komunikaci právě situaci, kdy okolí odmítá pravidla, na nichž člověk svůj život zakládá, např. proto, že jsou zastaralá, jako tomu bylo v příběhu o Donu Quijotovi: „Může to jít tak daleko, že odmítneme i to, co bychom mohli označit jako *celý jeden soubor procedurálních pravidel*, např. pravidel cti zahrnující souboje; výzva k souboji může být například formulována slovy: ‚Navštíví vás moji sekundanti‘, která mají stejnou platnost jako: ‚Vyzývám vás na souboj‘, a my to přejdeme pouhým pokrčením rameny. Z této obecné situace se těží v nešťastném příběhu Dona Quijota.“ (Austin, 2000: 43) Lze říci, že s obdobnou reakcí se Mišima setkával v okamžiku, když dvacet let po prohrané válce začal v japonské společnosti vyzdvihoval zásady samurajské etiky, která byla během války silně zneužita.

⁷⁹ Šindži nejenom dokonale zvládá svou práci, ale bez sebemenšího zaváhání v okamžiku, kdy je to potřeba, riskuje i vlastní život pro záchranu svých druhů a lodě. Když v bouři praskne kotevní lano, které zajišťovalo bezpečnost plavidla, vrhá se obětavý mladík do rozbourěného moře a doplave k bóji, na níž uvažuje náhradní záchranné lano (viz Mišima, 1998: 240–245). Chlapec ale v budoucnu ani o tomto svém hrdinném skutku nikdy nemluví.

ženám slovy, o své poctivosti a upřímnosti je přesvědčí svým chováním. I když by mohla díky bohatství svého otce mít v malém společenství určité výsadní postavení, volí každodenní drsnou práci lovkyně perel. Obdobně jako Šindži ostatním spíše naslouchá. Nikdy nemluví ani o své lásce, výmluvně ji však prokazuje prostým gestem, když se v okamžiku, kdy vyhraje soutěž v lovu perel, vzdává výhry ve prospěch Šindžiho matky.

Jedním z hlavních témat Mišimovy závěrečné tetralogie je protiklad mezi krásnými jednajícími hrdiny a jejich temnými pasivními protějšky. I v mnoha jeho dřívějších dílech ale nacházíme řadu šťastných nekomplikovaných hrdinů, kteří bez velkého přemýšlení dělají to, co jim napovídá jejich intuice, i nešťastných intelektuálů, kterým jejich uvězněnost ve slovech obvykle brání v pravou chvíli jednat. Rozmarný představitel ženských rolí Mangiku v povídce *Onnagata* získává svou auru jedinečnosti díky dokonalým výstupům, v nichž je zcela pohlcen jednáním postav, které ztělesňuje, i mimo jeviště se ale vyhýbá rozumovým spekulacím a nechává se vést pouze emocemi. Jeho obdivovatel, produkční Masujama, se naopak utápí ve svých rozumových úvahách a nikdy nedokáže udělat rozhodný krok, kterým by se herci přiblížil. Veškeré jednání tohoto zhrzeného ctitele se omezuje na verbální manipulaci, kterou chce objektu své lásky ublížit. Také hlavní hrdina *Meče*, kapitán týmu *kendó* Džiró, který se vyhýbá jakýmkoli zbytečným slovům do té míry, že nečte vůbec žádné knihy, neposlouchá triviální rozhovory svých spolužáků a nemá nejmenší zájem o politiku či fungování společnosti (viz Mishima, 1990a: 47), bezodkladně jedná pokaždé, když cítí, že situace vyžaduje konkrétní činy. Bez zaváhání se jednoho dne sám postaví přesile chlapců ozbrojených puškou, kteří na školním pozemku střílejí na holuba, a jindy uloží trest prominentnímu členu oddílu, který porušil pravidla, i když ví, že potrestáním tohoto provinilce může vyvolat určité antipatie, jež se obrátí proti němu. Ve chvíli, kdy Džiró nabude dojmu, že oddíl, jehož je kapitánem, prospěje nejvíce jeho dobrovolná smrt, bez zbytečných slov se pro ni rozhoduje.⁸⁰ Jeho naivní krása vyniká právě ve srovnání s jeho intelektuálním protějškem, stárnoucím trenérem Kinoučim, který se snaží získat přízeň svých svěřenců pochlebováním a pomluvami. Ani těžkopádná venkovská dívka Mina ze *Sedmi mostů* na rozdíl od svých sofistikovaných společnic nespekuluje a neplánuje, ale bez jakýchkoli postranních úmyslů pouze jde za svým cílem, kterého nakonec jako jediná z nesourode skupinky dosahuje.

Typickým příkladem protagonisty, kterého slova zaměstnávají pokaždé, když má jednat, je naopak Mizoguči ze *Zlatého pavilonu*. Mladík sice dokáže překonat sám sebe a

⁸⁰ Džiró cítí jako své selhání, že členové oddílu, jehož je kapitánem, nerespektovali pravidla, která stanovil. Zřejmě tedy předpokládá, že svou smrtí dokáže chlapce oslovit více než svými slovy, a zajistí tak, že tým udělá vše, aby zvítězil v nadcházejícím turnaji.

zastaví na opuštěném místě svou platonickou lásku Uiko, pak se však místo činu pokouší nalézt „ohromující slova“⁸¹ a vytoužené setkání tak končí naprostým fiaskem. I když se poprvé v životě odváží vrhnout do reality, je nakonec opět pouze paralyzovaný a bezmocný. Nic na tom nemění skutečnost, že si sám se svou pronikavou introspekci jasně uvědomuje nesmyslnost svého přesvědčení, že slova jsou důležitější než akce, ani to, že dobře ví, že kvůli své klopotné snaze věci sdělovat na jednání zapomíná (srov. Swann, 1972:402–403).⁸² „Mizogučiho reakce na tuto bezmoc odpovídá jeho zvrácenému postoji. Proklíná Uiko a přeje si její smrt.“⁸³ Místo toho, aby přijal svou osobní zodpovědnost za svůj neúspěch a snažil se jednat lépe, chce, aby byl vymazán svědek jeho pohany. Vše by bylo dobré, kdyby lidé a společnost neexistovali; není schopen vlastnit krásu a realitu, chce je tedy zničit.“ (Ibid.: 403) Osamělého Mizogučiho velmi ovlivní pohrdání, s nímž Uiko zavrhuje veřejné mínění a sociální normy, když se ve válečné době vrhne do milostné aféry s vojenským zběhem. Ještě větší obdiv ale k dívce cítí v okamžiku, kdy zavrhuje i objekt své touhy a přijímá odpovědnost za vlastní činy, přesto ale svůj vzdor vůči realitě jasně projevuje svou smrtí.⁸⁴

Mizogučiho mysl od této chvíle ovlivňuje představa dívky, která byla ochotna jednat a nést následky svých činů, a došla tak až k veřejnému zničení vlastní lásky a krásy (viz ibid.: 403–404). I když tragická kráska zůstává navždy v chlapcově mysli, brzy po jeho příchodu do chrámu se objektem jeho zdeformovaných tužeb stává Zlatý pavilon. Do tohoto pasivního zidealizovaného partnera, který ztělesňuje jeho vlastní představu dokonalé krásy, promítá navíc ale především své komplexy, a tak postupně dochází k názoru, že jej „pyšná“ stavba odmítá a pohrdá jím. V okamžiku, kdy Mizoguči nabude přesvědčení, že je nádherné stavbě stejně lhostejný, jako byl kdysi své platonické lásce, prohlubuje se jeho přesvědčení, že je

⁸¹ „Jako obvykle mě napadlo, že slova jsou to jediné, co by mne dokázalo v této situaci zachránit. Můj typický omyl. Vždycky, když bylo třeba jednat, zaměstnala mě slova. Protože tak těžce vycházela z mých úst, pohltila veškerou moji pozornost a já úplně zapomněl na činy. Mylně jsem se domníval, že ohromující čin musí vždy provázet ohromující slova.“ (Mišima, 1998d: 19)

⁸² „Zmatení jednání, myšlení a mluvení je to, na co upozorňuje zen, když varuje před rozumem, logikou a slovy – tj. celým intelektuálním procesem –, které matou ducha a zastavují spontánní jednání.“ (Swann, 1972: 403)

⁸³ Mizoguči nedokáže prožívat okamžik, žít v přítomnosti tak, jak to dělají krásní hrdinové. Místo toho pouze sní o tom, že se stane aktivním hrdinou, na kterého se lidé budou dívat a obdivovat ho pro jeho atributy, tedy to, co je vnější a viditelné, např. postavení tyрана, který má moc nad životy lidí. Ovládá ho silný narcismus, pro nějž je typický nutkavý pocit vlastní méněcennosti, zároveň ale sám sobě přikládá mnohem větší důležitost, než nevýrazný koktavý mladík ve společnosti má. Uiko ho ignoruje zcela přirozeně tak, jako mladé dívky obvykle ignorují mladší nezajímavé chlapce. Nestojí jí ani za to, aby se hlouběji zamýšlela nad jeho hloupým činem, omezuje se tedy pouze na to, že na něho žaluje. Dále se ovšem příhodou nijak nezabývá, vnímá ji jen jako hloupý žert divného pubertálního chlapce. Později se ukáže, že sama v této době prožívala mnohem dramatictější období, než Mizoguči – její milenc, zraněný voják, dezertoval, ona je těhotná a riskuje život svůj i svého dítěte tím, že svého milého tajně ukrývá. Mizoguči ale ani po dramatických událostech, při nichž dívka i se svým milencem přijde o život, necítí nejmenší potřebu přemýšlet o Uiko jako o lidské bytosti, nezajímá ho její nitro, pouze jako voyeur sleduje její „zradu“ a dobrovolnou smrt. Zcela nesmyslně přitom přisuzuje sám sobě význam, který nemá – ačkoli je pouhým pozorovatelem, narcisticky se domnívá, že Uiko umírá kvůli jeho prokletí, a tak si vytváří své zdánlivé spojení s krásnou tragédií.

⁸⁴ Vznešené je to, když „odmlouváme většině ne slovy, nýbrž činy.“ (Nietzsche, 2001: 93)

výjimečnou bytostí, která sice nemůže nalézt partnera, jenž by ji pochopil a přijal, ale má právo dělat ‚velké činy‘. Novic ovšem nakonec selže i v okamžiku, kdy ho jeho zvrácená logika dovede k pečlivě naplánovanému destruktivnímu jednání. I když dokáže zapálit vzácnou stavbu, ve chvíli, kdy má svůj čin dovršit obětí vlastního života, mu jeho rozum rychle poskytuje důvod pro vlastní záchranu.⁸⁵ Chlapec, který prchá na kopec, odkud je vidět hořící pavilon, se tak stává opět jen voyeuem, jenž s cigaretou v ruce pasivně pozoruje zkázu krásy, která pro něho zůstala navždy nedostupná. Mnichův bořitelský skutek, jenž byl proveden pod rouškou noci, navíc zcela postrádá velkolepost činu Uiko, která svou zkázu podstoupila veřejně – krása tragického jednání se zjevuje pouze vnímavým očím svědka, Mizoguči ale ani svůj závěrečný výstup nedokáže předvést zrakům publika.

V roce 1968, kdy dokončil esej *Slunce a ocel* a román *Splašení koně*, tedy dvě zásadní díla, jež reflektují význam činů v lidském životě, založil Mišima svou soukromou polovojenskou organizaci *Tatenokai*. Jak upozorňuje Henry Scott-Stokes, motivace k založení tohoto uskupení nebyla politická, jak se často mylně dovozuje, ale mnohem spíše osobní a estetická (viz Scott-Stokes, 1974: 190); i toto rozhodnutí bylo úzce spojeno s Mišimovým vztahem ke slovům a jeho pochopením významu činů v lidském životě. Scott-Stokes cituje Mišimova slova z krátké eseje *Záležitost Tatenokai*, v níž spisovatel uvádí: „Slova, která oceňuji, mohou být nalezena pouze v čisté říši fikce. Proto podporuji tradici *júga*⁸⁶ v japonské literatuře (...). Slova používaná pro politický čin jsou špinavá slova. Pro oživení tradice samurajů a bušidó, které jsou tak živé v japonské kultuře, jsem si vybral cestu beze slov, cestu mlčení...” (Ibid.: 191) Tuto cestu odkrývá Mišima i v povídce *Láska k vlasti*, v níž poručík Takejama a jeho manželka Reiko sdělují to nejpodstatnější svými činy. Tím silnějším z obou partnerů, který necítí potřebu podstatné věci vysvětlovat a vždy se intuitivně vyjadřuje příhodným činem, je kupodivu Reiko. Schopnost a odhodlání jednat prokáže novomanželka už o svatební noci, kdy trpělivě beze slova vyslechne manželovy povrchní fráze⁸⁷ o úředu ženy vojáka, jehož smrt může nastat kdykoli, a na otázku, zda je opravdu pevně rozhodnuta tuto skutečnost přijmout, pak nereaguje slovy, ale prostým a srozumitelným gestem. Tiše vstane a otevře zásuvku skříňky, z níž vyndá to, co považuje za své nejdražší vlastnictví – dýku, kterou jí darovala matka. Beze slova se vrátí na své místo a zbraň položí před sebe.

⁸⁵ Mizoguči chce zemřít v nejvyšším podlaží hořící stavby, když se však do něho snaží dostat, zjišťuje, že dveře jsou zamčené. Novic, který často provázel po areálu turisty a velmi dobře toto prostředí znal, musel ovšem přinejmenším tušit, že horní patro pavilonu se zamyká. Lze tedy předpokládat, že jeho touha zaniknout společně s impozantní pamětihodností nebyla opravdová, a tak se snaží podvědomě nalézt racionální důvod pro svou záchranu.

⁸⁶ 優雅, vytříbená elegance.

⁸⁷ Friedrich Nietzsche podotýká, že „hrdinové tragédie mluví (...) povrchněji, než jednají“ (Nietzsche, 2008: 144).

Manželé v tomto okamžiku dosáhnou tichého porozumění a poručík již nikdy rozhodnutí své ženy netestuje. (Mišima, 2000d: 229; Mishima, 1990b: 94–95) Když císař rozhodne, že proti ‚rebelům‘ má zakročit armáda, dostává se poručík do bezvýchodné situace – vladařovu rozhodnutí se jako voják nemůže vzepřít, pokud se jím ale bude řídit, stane se vrahem svých přátel. Takejama cítí, že na císařovo pochybení může odpovědět smrtí. Jeho dobrovolný odchod z tohoto světa mu dovolí vznést mlčky obvinění proti nespravedlivému a věrolomnému rozhodnutí vládce, a tím dát císaři jasně najevo, že své vojáky zradil. Reiko se bez nejmenšího zaváhání rozhodne svého muže na onen svět doprovodit. Ani jeden z manželů přitom necítí potřebu mluvit o činu, který se chystají provést. Tento protiklad mezi bezvýznamností slov a smysluplností jednání vyniká ještě více ve filmové podobě *Lásky k vlasti* – Mišima záměrně zvolil němý film, v němž použil pouze několik lakonických titulků, a nechal tak ‚hovořit‘ činy svých hrdinů a scénu, na níž se příběh odehrává.⁸⁸

Zdůrazňování priority lidského jednání ale pro Mišimu neznamenal naprosté zavržení verbálních sdělení. Na výstavě, jíž se loučil s veřejností, zařadil do řeky Činů nejenom své ‚neverbální‘ aktivity, jako byl sport, vojenský výcvik či Tatenokai, ale také svou povídku *Láska k vlasti*, novelu *Hlasy duší hrdinů* a esej *Slunce a ocel*. Nezapomněl ani na fotografie z diskuze se studenty Tokijské univerzity, tedy ‚akci‘, během níž získal náklonnost původně nepřátelsky naladěných studentů právě díky své vybroušené rétorice. Spisovatel dobře věděl, že činy beze slov mohou být často nesrozumitelné, a tak explicitně i prostřednictvím své umělecké tvorby opakovaně vyjadřoval názor, že slova, která odpovídají činům mluvčího, mohou být často velmi důležitá, pokud jsou ale slova a činy člověka v rozporu, míjí se verbální sdělení účinkem.⁸⁹ Mišima považoval neschopnost lidí chovat se v souladu s vlastními slovy za jeden ze symptomů úpadku moderní společnosti. V *Duchovních lekcích pro mladé samuraje* upozorňuje na skutečnost, že lidé stále více uzavírají písemné smlouvy, protože vědí, že se nemohou navzájem spolehnout na své sliby.⁹⁰ V moderním Japonsku se tak staly samozřejmostí např. nájemní smlouvy, alespoň v části japonské společnosti však

⁸⁸ „... mýtus nedochází nikterak svého adekvátního zpředmětnění v mluveném slově. Stavba scén a názorné obrazy mají hlubší moudrost, než ji básník sám dovede vyjádřit slovem a pojmem“ (Nietzsche, 2008: 144).

⁸⁹ Na tuto skutečnost ovšem upozorňuje i celá řada dalších myslitelů, např. Carl Gustav Jung se k problematice rozporu mezi slovy a činy vyjadřoval v souvislosti s výchovou dětí: „Dítěti se jistě dá imponovat, když rodiče pronášejí velká slova, a snad se nám dokonce zdá, že by se tím dítě dalo vychovat. Ve skutečnosti dítě vychovává to, jak rodiče žijí. Co k tomu ještě slovy dodají, to ho nanejvýš zmate. Totéž platí o učitelích.“ (Jung, 1995: 103) Je zřejmé, že mezi našimi slovy a činy často panuje nesoulad i v tom nejužším lidském vztahu k vlastním dětem; právě tato rozporuplnost, která se zřetelněji projevuje ve společnostech, z nichž se vytrácejí tradiční morální hodnoty, tak má za následek devalvací slov.

⁹⁰ Nitobe Inazó v této souvislosti upozorňuje na pojem *buši no ičigon*, dosl. ‚jedno slovo samuraje‘, který poukazoval na to, že čestné slovo samuraje bylo dostatečnou zárukou pravdivosti. Obecně se předpokládalo, že samuraj dodrží své slovo i bez písemného dokladu. „Psanou smlouvu považoval samuraj za nečestnou a pod svojí důstojnost.“ (Nitobe, 1904: 33)

stále ještě přetrvává určitá důvěra mezi partnery, jako třeba ve vztahu spisovatelů a zástupců nakladatelství, kteří obvykle uzavírají dohody ústně.⁹¹ Jako odstrašující příklad nedůvěry ve slova jiných lidí uvádí Mišima přístup amerických nakladatelství, která běžně předkládají autorům smlouvy „psané písmenky malými jako mravenci vytištěné na několika stránkách.“ (Mišima, 2001c: 47) V těchto smlouvách jsou zachycena všechna možná pochybení smluvních stran, je tedy zřejmé, že oba partneři už o sobě předem přemýšlejí s nedůvěrou (viz ibid.: 48).

Již v 19. století Henry Maine zastával názor, že smlouvy v moderní kapitalistické společnosti nahrazují tradiční celoživotní osobní vztahy založené na společenském postavení, které byly typické pro společnost před počátkem novověku. Neformální normy, jako byly nevyřčené a často nejasné vzájemné povinnosti např. ve vztazích otce k jeho rodině či pána k otrokům, tak byly postupně nahrazeny racionálními, formálními zákony a pravidly. Ve vztazích založených na jasné smlouvě, jejíž plnění lze právně vymáhat a kterou lze kdykoli ukončit, není ovšem přítomen mravní vztah typický pro mezilidské vazby ve starších typech společností (viz Fukuyama, 2006: 21). Mišima vnímal právě rozpad tradičních mravních vztahů, který se projevuje rozpory mezi činy a slovy lidí a s tím související vzájemnou nedůvěrou, za jeden z největších problémů současnosti. I když jeho ideální krásní hrdinové mají často řadu neřestí, snaží se obvykle jednat v souladu se svými slovy a své vztahy s ostatními lidmi nepotřebují vyjasňovat a potvrzovat přesně stanovenými pravidly. Isao ve *Splašených koních* tak při vytváření své jednotky, která má zakročit proti ‚kapitalistickému zlu‘, neseписuje žádné prohlášení principů a od svých ‚spolubojovníků‘ nepožaduje nikdy žádné písemné závazky. Jediným psaným materiálem, který chlapec považuje za relevantní, se stává stará kniha, která pateticky líčí osud vlastenecké jednotky *Šinpúren*;⁹² tato brožura ovšem Isaovi slouží pouze jako posvátná legenda zachycující ducha společenství vlastenců, kteří si vzájemně naprosto důvěřují, jakékoli racionální analyzování spisu proto mladík striktně odmítá. Naprostá důvěra, která se obejde bez jakýchkoli písemných závazků a oficiálních posvěcení, je typická i pro mnohé další Mišimovy krásné hrdiny – je základem vztahů Asako a Kijohary ve hře *Rokumeikan*, Reiko a Takejamy v *Lásce k vlasti*, Hacue a Šindžiho v *Hlasu vln* či Fusako a Rjúdžiho v *Odpoledním přívozu*, panuje ovšem i v širších pospolitostech, jako např. v družině válečníka

⁹¹ Ani tato Mišimova poznámka ovšem již v současném Japonsku neplatí.

⁹² Vlastenecká samurajská skupina, která v roce 1876 vyvolala neúspěšné povstání, jímž protestovala proti šíření západního vlivu v Japonsku. Útlá kniha popisuje, jak samurajové, vyzbrojeni tradičními japonskými zbraněmi, zaútočili na kasárna, v nichž žili vojáci nové armády vytvořené podle západního stylu. Povstalci, kteří přežili neúspěšný útok, spáchali postupně *seppuku*, pouze jeden z vůdců, veden příkazem božstev, svůj život ušetřil, aby mohl vypovídat u soudu a ve vězení sepsat pojednání vysvětlující, proč akce skončila nezdarem.

Tametoma ve hře *Srpek měsíce jak luk* či společenství dětských poutníků v povídce *Moře v záři zapadajícího slunce*.

Mišima si byl ovšem vědom i toho, že vlastní slova mohou zpětně ovlivňovat jednání mluvčího, který je pronesl. V pojednání *Úvod do Hagakure*, v němž podrobně rozebírá spis Jamamota Cunejoma, zmiňuje, že již tento autor pochopil, jak důležité je, aby člověk pečlivě vážil svá slova. Toto tvrzení dokládá Jamamotovým výrokem, že samuraj ve válečné vřavě prokazuje udatnost svými činy, v době míru ji ale musí ukazovat i svými slovy. (Mišima, 2000c: 63, Mishima, 1993: 73) Samuraj si proto nemá nikdy stěžovat a ani v neformální situaci nesmí nechat uniknout žádné slovo, které by naznačovalo slabost, poněvadž z nejmenší bezděčně pronesené poznámky může být odkryta lidská přirozenost (viz Mišima, 2000c: 149).⁹³ Vhodně zvolený výraz ale může ukázat samurajovu udatnost i v časech chaosu a destrukce: „Toto jediné slovo se stává květinou duše.“ (Ibid.: 63) Mišimova kritika své vlastní mladické citlivosti i již zmiňovaný kritický přístup k tzv. *šišósecu*, románům psaným v první osobě, tak nepochybně pramení právě z předpokladu, že člověk, který explicitně odhaluje své vlastní nedostatky, přesvědčuje zároveň i sám sebe o tom, že je slaboch, který není schopen zásadních činů. „Silná“ slova, i když jsou naivní a frázovitá, naopak mohou jedince přimět, aby se s nimi ztotožnil a jednal podle nich.

Ve *Slunci a oceli* přemítá Mišima nad vztahem slov a tak zásadního činu, jakým je obětování vlastního života. Spisovatel podotýká, že lidský duch má přirozený smysl pro kontinuitu, a tak je zcela přirozené, že si v běžném životě neuvědomujeme svou vlastní konečnost a nepromítáme ji do způsobu, jakým slova používáme. On sám dlouhou dobu uvažoval nad tím, jaká slova užívá člověk, který si je jasně vědom blížícího se konce; kladl si otázku, zda jedinci v jeho posledních chvílích slouží slova k tomu, aby se jimi pokusil zachytit pravdu nebo aby z nich vytvořil jakýsi druh památníku. Odpověď na tuto otázku našel před vitrínou, v níž si četl již zmiňované poslední vůle „válečných bohů“,⁹⁴ členů *Tokkótai* z Etadžimy. Objevil zde dva mužné typy slov, které používá duch, když cítí svůj konec. Mišimu překvapil rozdíl mezi většinou vzkazů, které byly napsány okázalým úpravným stylem, a několika neformálními dopisy napsanými rychle tužkou. Upoutal ho především jeden z dopisů psaný mladistvým nedbalým stylem, v němž stálo, že jeho autor je plný života a jeho tělo překypuje mládím a silou, a tak se mu zdá nemožné, že za tři hodiny

⁹³ Podle Mišimy chtěl Jamamoto Cunejomo touto poznámkou zdůraznit, že zbabělá slova dělají zbabělým srdce a pokud nás lidé považují za zbabělce, je to stejné, jako když zbabělci jsme (viz Mišima, 2000c: 62; Mishima, 1993: 70).

⁹⁴ Termín *gunšin* (軍神), bůh války, je používán ve spojitosti s několika šintoistickými božstvy, nejčastěji s ochráncem válečníků Hačimanem, označuje ale také božstva západních mytologií, např. starověkého boha války Marta. V moderní japonské historii se termín začal používat v přeneseném slova smyslu i pro vojáky, kteří hrdinně položili svůj život za Japonsko.

již nebude žít. Z dopisu je zřejmé, že chlapec, i když se snažil, nedokázal vyjádřit to, co cítil. Jeho verbální klopýtání ale nebylo způsobeno studem či strachem, ale samou podstatou pravdy (viz Mišima, 2003b: 89–90).⁹⁵ „Oproti tomu upravené dopisy, které obsahují vybroušené fráze jako ‚Sedm životů pro vlast‘, ‚Nutnost zkázy nepřátel‘, ‚Jednota života a smrti‘ nebo ‚Věčná spravedlnost‘⁹⁶ viditelně vybíraly to, co bylo považováno za nepůsobivější a nejuhlaženější z velkého množství šablonovitých konceptů; jasně prozrazovaly odhodlání, které vymazalo individuální psychologii a ztotožnilo jedince s okázalými slovy, která si vybral.“ (Ibid.: 90–91) Mišima prohlašuje, že i když fráze, které mladí muži používali, byly šablonovité, byla to zvláštní slova vznešenější než samotná akce.⁹⁷ Přestože tyto fráze nemají jasný smysl a obsah, poukazují k jakési nadpozemské slávě, která přesahuje lidskou individualitu a osobní věhlas. Spisovatel pochopil, že právě tento způsob používání slov nutí člověka, aby se s jejich velkolepostí ztotožnil a zaplašil tak všechny námitky, které rozum vůči jeho hrdinnému jednání může vznášet (viz ibid.: 91).⁹⁸

V rozhovorech s Hajašim Fusaem se Mišima rozpovídal i o vztahu Japonců ke Spojeným státům a jejich pohledu na válku ve Vietnamu.⁹⁹ Mnoho Japonců v poválečné době vnímalo jako pokrytectví, když Američané, kteří vedli válku ve Vietnamu, hovořili o svobodě, lidstvu či míru. Spisovatel ale v chování Spojených států a vírou tamních lidí v ideály rozpor neviděl, byl naopak přesvědčený, že právě ideje, jako jsou svoboda, lidstvo či mír, jsou pro Američany natolik důležité, že jsou kvůli nim schopni obětovat i vlastní životy. Pro Japonce se ale po prohrané válce obdobné ideály staly pouze krásnými, avšak vágními pojmy, v něž již nejsou schopni věřit.¹⁰⁰ Mišima v dialogu zmiňoval, že on sám prožil prvních dvacet let života v době, kdy vše bylo spojeno s armádou a společnost tak byla vystavena silnému ideologickému působení. Po válce byly do té doby platné hodnoty zavrženy, ale nebyla za ně nabídnuta adekvátní náhrada. Právě nepřítomnost ideálů, které ovlivňují lidské jednání, je jednou z velkých kulturních odlišností mezi Japonskem a Spojenými státy i důvodem, proč Japonci někdy na jednání Američanů pohlížejí s nedůvěrou. Zatímco japonští

⁹⁵ „Když se někdo snaží říct pravdu, tak se vždy tak nějak nedostává slov.“ (Mišima, 2003b: 90)

⁹⁶ *Šičišó hóoku* (七生報国), *Hitteki gekimecu* (必敵撃滅), *Šisei iči'ngo* (死生一如), *Júkú no taigi* (悠久の大義).

⁹⁷ Autor dokonce prohlašuje, že kdysi existovala slova, jež jsou nám dnes ztracená, která nebyla pouze krásnými frázemi, ale neustálou výzvou k nadlidskému jednání; tato slova pobízela k tomu, aby člověk dal život v sázku a mohl tak vystoupit do vznešených výšin (viz Mišima 2002b: 91).

⁹⁸ Schopnost slov přimět člověka udělat i čin, který ho zničí, výstižně komentuje Jung: „Bylo už příliš mnoho těch, kteří se stali obětí velikosti svých vlastních slov.“ (Jung, 1994:35)

⁹⁹ Rozhovory mezi Mišimou Jukiem a Hajašim Fusaem vznikaly v roce 1966, tedy v době, kdy v Japonsku byla Vietnamská válka (1964–1975) předmětem časté kritiky.

¹⁰⁰ „Myslím, že i když Američané vedou válku ve Vietnamu, věří ve svobodu, věří v mír. Nemyslím si, že lžou. Určitě nejsou tak prolhaný národ, nechtějí klamat, když tvrdí, že vedou válku za svobodu. Věřící tomu z hloubi duše. Japonci ale nevěří takovým vágním konceptům. I v Japonsku sice mluvíme o svobodě či o míru, ale to neznamená, že tyto vágní koncepty bereme skutečně vážně.“ (Mišima, 2002b: 78)

ekonomové pracovali velmi pilně a pomáhali zemi, aby se rychle vzpamatovala po materiální stránce, intelektuálové zcela selhali. Jediné, co myslitelé a filozofové dokázali, bylo selektivní přejímání západních názorů. V Japonsku tak např. začaly být vyzdvihovány zásady amerického internacionalismu, který umožnil soužití různých ras a národností ve Spojených státech, japonští akademici ale při svém studiu moderní západní historie nevěnují žádnou pozornost roli, kterou v ní hrály ideje, jež jsou nezdědka bráněny a dokonce i vynucovány za použití síly (viz Mišima, 2002b: 73–78). Mišima vnímal bolestně ztrátu tradičních hodnot a skutečnost, že nebyly nahrazeny žádnými ideály, které by dávaly lidskému životu v soudobém Japonsku nějaký hlubší smysl.¹⁰¹ Prohraná válka a poválečné vzdělávání ovlivnily Japonce natolik, že z jejich mysli zmizela i idea sounáležitosti s vlastním národem. Hajaši zmiňuje, jak ho vyděsil průzkum, který se konal současně v Americe a v Japonsku mezi lidmi všeho věku a pohlaví. Na otázku, zda by šli se zbraní v ruce bránit svou vlast, kdyby ji napadl nepřítel, odpovědělo 95% Američanů „ano“, v Japonsku kladně odpovědělo jen 35% lidí (viz *ibid.*: 284).

Mišimu již v době jeho dospívání přitahoval nihilistický pohled na svět, a když pak ve svých dvaceti letech zažil naprostý převrat do té doby uznávaných společenských hodnot, jeho skeptický postoj vůči možnosti pravdivého poznání skutečnosti se ještě prohloubil. V mysli autora, který se ve své tvorbě neustále pokoušel odkrýt smysl lidského života, tak s přibývajícím věkem měly stále větší význam ideje, které začal chápat jako slova, jež nemusejí zachycovat jakousi „objektivní pravdu“, ale přesto dávají lidskému životu smysl. Ideje, které mohou najít své vyjádření v šablonovitých frázích či emotivních projevech, jsou právě ona slova, která se i tehdy, když jsou vzdálena pravdě, stávají zdrojem štěstí (viz kap. 2.2.). Tyto myšlenky jsou mnohdy natolik abstraktní, že je nelze jasně verbálně uchopit, přesto ale pojmy jako je „svoboda“, „lidstvo“ nebo „mír“, či v Mišimově pojetí „císař“, „samuraj“ nebo „Japonsko“, vyvolávají ve vnímavém člověku emoce, které ho nutí jednat.¹⁰² Toto jednání přitom nemusí být rozumné a účelové, může se stát i pouhou symbolickou aktivitou, kterou člověk beze slov naplňuje svůj ideál.¹⁰³ Paul Landsberg upozorňuje,

¹⁰¹ Mišima spojoval nepřítomnost morálních hodnot s nedostatkem sebeúcty typickým pro moderní japonskou společnost. Ve hře *Rokumeikan* upozorňuje jeden z protagonistů, vůdce Liberální strany Kijohara Keinosuke, že cizinci zvaní do moderního tanečního pavilonu Rokumeikan nerespektují „civilizované a osvícené Japonsko“ a ani „podlézavé úsměvy vládních úředníků a aristokracie“ tak nepřispějí k revizi nerovnoprávných smluv, které byly zemi vnuceny. Cizinci totiž nikdy necítí respekt k lidem, kteří nemají sebeúctu, a japonská snaha zalíbit se jim proto vede jen k jejich hlubšímu pohrdání duchovně prázdnou zemí (viz Mišima, 2002: 20–21).

¹⁰² „Ideje, které jsou duševními fakty, představují logicky i morálně nezvratné a nenapadnutelné síly, které jsou silnější než člověk a jeho hlava. Člověk si sice myslí, že tyto ideje vytváří, ale ve skutečnosti utvářejí ony jej, takže se nevědomě stává jejich hlásnou troubou.“ (Jung, 1995: 199)

¹⁰³ „Na lidské jednání se nemusíme dívat jen jako na akt dosahování zamýšleného cíle. Má také symbolický význam, což znamená, že se v něm manifestuje ještě něco jiného než účelovost jednání. (...) I když se jednáním zpravidla rozumí jednoduchý akt dosahování cíle vhodnými prostředky, tedy využitím toho, co se nabízí, co je

že člověk je vždy do určité míry objektem a obětí událostí ve světě, přesto se může svým jednáním v úzkém prostoru svobody, který je nám ponechán, pokusit stát i subjektem ovlivňujícím lidské dějiny (viz Landsberg, 1990: 94). Každý takový čin ale zároveň ohrožuje i samotného jednajícího jedince: „Jednání je více či méně tvořivá odpověď na nebezpečí jisté situace, odpověď, která svou podstatou přináší vytvoření nových nebezpečí. Je-li v případě úspěchu zničením jistých nebezpečí jako takových, staví zároveň živou bytost do nové situace, která obsahuje nová nebezpečí.“ (Ibid.: 96)

V Mišimově myšlení v 60. letech stále více splývala idea slunce a japonského císaře. Hrdina *Meče Džiró*, který si již v dětství předsevzal, že bude silný, cvičil svou vůli tak, že se upřeně díval do zářícího slunce.¹⁰⁴ Když na ně dostatečně dlouho pohlížel, začalo se měnit, až se z něj stal rovný železný kotouč. Mladík v tomto okamžiku pocítil, že zahlédl samu podstatu slunce, toto setkání se sluncem-ideálem bylo ovšem natolik oslnivé, že pak nějakou dobu viděl paobraz slunce všude okolo sebe a pochopil, že „pravda“ je příliš oslepující, než aby na ni mohl člověk beztréstně pohlížet přímo. Jakmile ji ale jednou zahlédne, vidí pak tmavé skvrny, paobrazy ctnosti, i na věcech a lidech, které ho obklopují (viz Mishima, 1990a: 45–46). To, že byl schopen slunci čelit, jeho náhled na okolní svět navždy poznamenalo. Tak, jako životodárné slunce může ale člověka také spálit, může ho zničit i naprostá oddanost krásné ideji. Obdobně jako Džiróa dovádí síla, kterou ho obdařilo slunce, k dobrovolné smrti, dospívá k zániku i protagonista *Splašených koní* Isao, a to i přesto, že se se svým ideálem – božským císařem – setkal pouze v říši své vlastní představivosti. To, že služba ideálu je spojena se smrtí, Isao sugestivně naznačuje i podobenstvím o pokrmu, který připraví vlastníma rukama a předloží císaři. Ať již vládce jeho „obětinu“ přijme nebo ne, samotná skutečnost, že se odvážil „božstvu“ předložit vlastní výtvar, znamená, že za svou troufalost musí zemřít. (Mišima 1997a: 195–196, Mishima, 2000a: 187–188)¹⁰⁵

Smrt pro krásný ideál se v Mišimových představách stala vrcholem pozemského štěstí, protože vznešenost idejí, pro něž člověk obětuje svůj život, dává smysl celému jeho

po ruce, přesto souvislosti jednání poukazují k tomu, co podobný úkon přesahuje, totiž sociálně symbolický rozměr situace jednání. Lidské jednání můžeme nahlížet i jako symbolickou aktivitu.“ (Mucha, 2000: 119–120)

¹⁰⁴ Mišima zde do Džiróa promítá částečně svou vlastní zkušenost. V hrdinovi *Meče*, obdobně jako v samotném autorovi, vzbudilo slunce přání dosáhnout ideálu, tedy stát se silným a krásným člověkem (viz Mišima, 2003c: 147). Právě síla slunce dovedla Džiróa k tomu, aby v něm tělo a duch dosáhly jednoty (viz ibid.: 166).

¹⁰⁵ Isao nahlížel na božského císaře jako na absolutní bytí, které zajišťuje integritu japonského národa, pokud mu tedy smrtelník předloží svou neumělou obětinu, dopustí se hříchu. Ten je ovšem možné odčinit obětí vlastního života. Isao v tomto smyslu explicitně uvádí: „Smrtí je vše očištěno.“ (Mišima, 1997a: 196) Podobnou myšlenku vyjadřuje i filozof Nišida Kitaró, podle nějž smrt představuje událost, v níž relativní bytí, jímž je člověk, čelí absolutnímu bytí. Aby relativní bytí čelilo absolutnímu, musí zemřít, musí se změnit v nicotu (viz Nishida, 1987: 68).

předchozímu životu.¹⁰⁶ Standardy pro činy, kterými lze překonat omezení sebou samým a stát se součástí něčeho většího, spisovatel našel ve spise *Hagakure* (viz Mišima, 2000c: 34). Za nejdokonalější ideál, kterému se lze mezním činem přiblížit, začal v šedesátých letech označovat císaře. V *Úvodu do Hagakure* se Mišima zamýšlí nad „filozofií lásky“¹⁰⁷ zachycenou v *Hagakure* a vyjadřuje názor, že tradiční japonská a západní společnost se od sebe diametrálně lišily právě ve svém pojetí tohoto lidského citu. Již ve starém Řecku byly rozlišovány pojmy „eros“ a „agape“.¹⁰⁸ Eros začal jako koncept pohlavní žádostivosti, ale později změnil svůj význam, protože vstoupil do říše idejí, kde našel svou dokonalost ve filozofii Platóna. Agape byla duchovní láska odtržená od pohlavní žádostivosti, později ale začal být tento pojem používán i pro křesťanskou lásku. V evropské tradici byly agape a eros chápány jako protikladné koncepty. Uctívání žen mezi středověkým rytířstvem bylo spojeno s bohoslužbou Marii, která byla založena na erotu, ale nejvyšším ideálem rytířství byla agape odtržená od erotu. Také moderní evropské myšlenky vlastenectví¹⁰⁹ měly jako svůj zdroj agape. Ve starém Japonsku se ale tyto dva typy citu neodlišovaly, láska k ženě či chlapci, pokud byla čistá a cudná, se nelišila od oddanosti k vládci, loajalita vůči císaři byla ovšem nejpravdivější a nejsilnější formou této lásky.¹¹⁰ Tento koncept lásky je založený na přesvědčení, že to, co vyvěrá z „intuitivní opravdovosti“,¹¹¹ vede přímo k ideálu, za nějž se má bojovat a zemřít, je-li to nutné (viz Mišima, 2000c: 35–36, Mishima, 1993: 40–42). Právě toto pojetí „krásné smrti“, která v sobě spojuje manželskou oddanost a oddanost k císaři, vtělil Mišima i do povídky *Láska k vlasti*.¹¹²

Mišima si byl dobře vědom toho, že povolání spisovatele, které si zvolil, není obvykle spojováno s hrdinnou smrtí pro krásné ideje. Na tuto skutečnost upozorňoval například

¹⁰⁶ „Jedinec má být zasvěcen něčemu nadosobnímu – tak tomu chce tragédie; má zapomenout na strašnou úzkost, již vzbouzí v individuu smrt a čas: neboť už v nejmenším okamžiku, v nejkratším atomu svého života se může setkat s něčím posvátným, co všechny boj a všechnu nouzi bohatě vyváží“ (Nietzsche, 1992b: 111–112).

¹⁰⁷ Mišima v *Úvodu do Hagakure* rozlišuje tři typy filozofie zachycené v tomto díle – filozofii činů (*kódó tecugaku*, 行動哲学), filozofii lásky (*ren'ai tecugaku*, 恋愛哲学) a žitou filozofii (*ikita tecugaku*, 生きた哲学).

¹⁰⁸ Pro výraz „eros“ používá Mišima japonský termín *ai* (愛), „agape“ překládá jako *kami no ai* (神の愛).

¹⁰⁹ *Aikokušin* (愛国心).

¹¹⁰ Mišima označuje tento typ lásky jako *renkecu no džó* (恋関の情), láskyplný cit vůči panovníkovi, a prohlašuje, že právě tato tradiční japonská emoce se na konci období Edo stala základem bohoslužby císaři (viz Mišima, 2000c: 35).

¹¹¹ *Kannótekina seidžicu* (官能的な誠実).

¹¹² Mišima ve svém komentáři k *Hagakure* explicitně uvádí, že tento spis nelze chápat jako politický – Jamamoto Cunenomo se nevěnoval politice, ale „filozofii činů“ (*kódó tecugaku*, 行動哲学). Během války bylo *Hagakure* zneužito pro politické vštěpování názorů, proto na knihu i po válce řada lidí pohlížela jako na politický spis, spisovatel se ale domníval, že v něm „není naprosto nic politického“. Sám považoval *Hagakure* za knihu ukazující lidské bytosti, které v konkrétních historických podmínkách hledají principy, jež je mají vést. Zároveň ovšem tvrdil, že učení, které *Hagakure* předkládá, lze obecně aplikovat na jakoukoli dobu bez ohledu na to, jak se změnily historické podmínky (viz Mišima, 2000c: 34, Mishima, 1993: 39–40).

v rozhovoru s Fukudou Cunearim v lednu 1967,¹¹³ v němž mluvil o tom, že principy, kterými se řídí válečníci, jsou nebezpečné, protože se kvůli nim umírá. Na rozdíl od nich spisovatelé kvůli své literatuře neumírají. Mišima ovšem zároveň explicitně prohlásil, že japonská tradice ve svém pojetí *bunbu rjódó*, společné cesty pera a meče, nabízí způsob, jak spojit uměleckou tvorbu a následování bojových principů (viz Mišima, 2001c: 241). Spisovatel dlouhou dobu cítil, že on je pouze autorem krásných příběhů, jako tvůrce ale existuje pouze ve světě slov, který je vzdálený světu krásných činů jeho hrdinů. Autor tragédie vytváří, sám se jich ale neúčastní. Stále více tak na něho doléhal pocit, že je z lidského života vyloučen.¹¹⁴ Východisko nakonec našel právě v tradici *bunbu rjódó*, kterou se snažil důsledně následovat poslední čtyři roky svého života. Jeho hlavní cíl v oblasti umění, tetralogie *Moře hojnosti*, mu měl zajistit literární slávu, cesta válečníka, která vedla přes tréninky v táboře *Džieitai* a vytvoření soukromé armády *Tatenokai*, směřovala ke krásné smrti (srov. Scott-Stokes, 1974: 180–182).

I když Mišima o ideálu *bunbu rjódó* často a hlasitě mluvil a svým jednáním se jej snažil naplňovat, z eseje *Slunce a ocel* je zřejmé, že ve skutečnosti nevěřil tomu, že tuto cestu lze v reálném životě uskutečnit. Explicitně uvádí, že postoj válečníka, který nikdy nespojuje smrt s pesimismem a neschopností, ale pouze s nezměrnou energií, fyzickou dokonalostí a vůlí bojovat, je naprostým protikladem literárních principů. Spisovatel tento protiklad vyjadřuje poetickým přirovnáním k dvěma zcela odlišným typům květin – *bu* (武), válečné umění, je podobné živé květině, *bun* (文), literatura, květině umělé. „*Bu* je květina, která zanikne, *bun* je nesmrtelná květina, která přetrvává. Jenomže nesmrtelná je pouze umělá květina.“ (Mišima, 2003b: 56) *Bunbu rjódó* se tak vlastně pokouší spojit dva protikladné principy – květinu, která vadne, s květinou, která přetrvá navěky. Tyto dva principy se ale navzájem vylučují, je tedy zřejmé, že jeden je pravdivý a druhý falešný. Je-li *bu* skutečné, dovoluje praktikování *bunbu rjódó*, aby se klamný *bun* staralo o sny válečníka. Pokud je ovšem realitou *bun*, stává se *bu* vrcholem jeho fiktivního světa. Literát však nakonec musí dojít k poznání, že jeho vlastní smrt nemá oporu v klamném *bun*. Spisovatel tak může pouze snít o existenci ve světě *bu*, v němž válečník jde aktivně vstříc krásné smrti, přitom si ale je stále neodbytně vědom toho, že jeho samotného čeká pouze děsivá smrt, která přichází k lidem, již nikdy nežili. Praktikovat *bunbu rjódó* v dokonalé formě je tedy prakticky nemožné. V této cestě je zahrnut neustálý vnitřní konflikt, který je překonán až v momentě smrti. Člověk, který

¹¹³ Rozhovory vyšly pod názvem *Bunbu rjódó a filozofie smrti*.

¹¹⁴ V rozhovoru s Hajašim Fusaem Mišima podotýká: „Neustále přemýšlím nad tím, že člověk, který se stane spisovatelem, musí mít nesmírně hluboký vhled do lidského života, existuje ale nějaké místo, kde se může lidského života účastnit?“ (Mišima, 2002b: 28)

žije tímto ideálem, se musí v okamžiku, kdy umírá, jednoho z těchto protikladných principů vzdát. To, co jej k ideálu *bunbu rjódo* poutá, je život, když umírá, musí svůj ideál opustit, protože jinak by nedokázal smrt unést (viz Mišima, 2003b: 56–58). Tato úvaha prozrazuje, že spisovatel nebyl vnitřně zcela ztotožněn s ideálem, který jej nakonec dovedl až k sebevražednému činu. Moderní japonská společnost nepochybně tuto Mišimovu rozpolcenost vnímala a odmítala tak uvěřit, že důvodem spisovatelovy smrti byl skutečně protest proti japonskému poválečnému vývoji, jak autor sám naznačoval. V japonské tradiční společnosti sice nebyla rozpolcenost, již se Mišima vyznačoval, vnímána jednoznačně negativně, již ve feudální době lidé věřili, že jejich čin může do určité míry vytvořit a dokázat pravdivost jejich idejí (srov. Pinguet, 1993: 87).¹¹⁵ Poválečná japonská společnost ale pohlížela s nedůvěrou na ideály, kvůli nimž se spisovatel rozhodl zemřít.

Roy Starrs upozorňuje, že Mišima, který byl již v dětství vychováván příliš ochranářskými ženami, byl prototypem ‚feminizovaného muže‘, který se snažil svým ‚maskulinním protestem‘ bojovat proti vlastní přecitlivělosti. Ve své práci Starrs srovnává Mišimu s jeho spisovatelským vzorem Mori Ógaiem, který byl svým založením skutečným ‚mužem činu‘. Zatímco Mori Ógai se pohyboval ve světě mužné akce zcela přirozeně, Mišima musel bolestně bojovat, aby do tohoto světa pronikl, a jeho snažení tak v sobě mělo vždy cosi přehnaného, umělého a dokonce absurdního (viz Starrs, 1994: 22–23).¹¹⁶ Spisovatel si byl ale nepochybně dobře vědom, že si ideje, které je potřeba bránit i za cenu smrti, sám vytváří. Během debaty se studenty na univerzitě Waseda v říjnu 1968 explicitně přiznal, že se rozhodl bojovat proti komunismu pouze proto, že potřeboval protivníka, který by vyprovokoval jeho jednání. Cítil, že se již nedokáže spokojit se samotným uměním, a uvědomil si svou potřebu činů, které by rozhýbaly jeho ducha. Ale protože akce nemá smysl bez protivníka, potřeboval nepřítele, a tak si vybral komunismus (viz Nathan, 2000: 240–241).¹¹⁷ Obdobným jednáním se ostatně vyznačuje i řada Mišimových krásných hrdinů, kteří si vytvářejí záminky, aby mohli jednat a naplnit tak své ideje. Isao v románu *Splašení koně* sice pronáší plamenné projevy, v nichž předkládá odůvodnění svého boje proti ‚kapitalistickému zlu‘, čtenář ale dobře ví, že chlapcovým cílem není samotný boj, ale *seppuku*, které bude vyvrcholením plánované akce. Isao pečlivě vybírá okruh svých následovníků, tito mladíci, obdobně jako

¹¹⁵ Maurice Pinguet ilustruje tuto skutečnost poukazem na tradiční postoj k milenecké sebevraždě *šindžú*, která měla společnosti ukázat to, co není možné vyjádřit slovy, tedy hloubku citu, kvůli němuž pachatelé zemřeli. „I kdyby nebyla důkazem skutečných citů, zcela jistě ukazuje, že pachatel zemřel, aby *udělal* své pocity pravdivými.“ (Pinguet, 1993: 165)

¹¹⁶ „Zatímco Ógai byl *bona fide* armádní muž a nikdy kvůli této skutečnosti nedělal žádný velký povyk, jedinou vojenskou silou, k níž Mišima kdy patřil, byla jeho soukromá ‚fantazijní armáda‘.“ (Starrs, 1994: 22)

¹¹⁷ Jung k takovému postoji podotýká: „Reálná existence nepřítele, na nějž můžeme vložit všechnu zlobu, znamená zjevné ulehčení svědomí. Můžeme alespoň bez ostychu říci, kdo je ďábel, a to znamená: je nám jasné, že příčina neštěstí se nachází venku, a ne třeba ve vlastním postoji.“ (Jung, 1995: 169)

Mišimova *Tatenokai*, ale pro něho nejsou druhy, s nimiž chce hledat smysluplnou životní cestu, ale spíše ‚spoluvěřícími‘, kteří potvrdí správnost jeho ideálů a stanou se společenstvím, které mu umožní hrdinně zemřít.¹¹⁸ Žádný z chlapcových proslovů není tak upřímný a přesvědčivý, jako jeho popis vlastního *seppuku*, které chce spáchat pod borovicí na útesu zalévaném vycházejícím sluncem; je zřejmé, že obraz krásné hrdinné smrti zaměstnává chlapcovu mysl více, než cokoli jiného. Ideály si těžkopádně vytvářejí i mnozí z Mišimových nehezkých hrdinů, např. profesor Fudžimija v *Pouti do Kumana*, který své družce Cuneke vypráví smyšlený příběh a snaží se ji tak přimět, aby se stala spolutvůrkyní legendy o jeho dávné tragické lásce. I on se svými slovy pokouší vytvořit krásnou virtuální realitu, v níž svůj život obětoval ideji čisté lásky, a snaží se získat následovnici, která svou vírou potvrdí smysluplnost mýtu, jenž propůjčí smysl jeho prázdnému životu. Zásadní rozdíl mezi profesorem a Isaem ovšem spočívá v tom, že stárnoucí muž, na rozdíl od horkokrevného mladíka, nedokáže přimět svůj analytický rozum, aby se s vlastní legendou ztotožnil. Krásní hrdinové se ale systematicky vyhýbají sebereflexi i racionálním úvahám a nedovolují tak ani svému rozumu, ani jiným lidem, aby jejich víru zpochybňovali poukazem na zřetelné nesrovnalosti, které by jejich ideály problematizovaly.¹¹⁹

I naléhavost idejí, které člověka nutí jednat, může být ale utlumena v okamžiku, kdy se je snaží racionálně analyzovat. Idea Zlatého pavilonu tak ve stejnojmenném románu Mizogučiho ochromuje a brání mu jednat a kvůli vidině krásného chrámu Bajon přestává prožívat svou současnost panovník Džajavarman ve hře *Terasa malomocného krále*. Přílišné plánování a přemýšlení tak nakonec vede jak ke zkáze pavilonu, tak k zániku Džajavarmanova těla. Hannah Arendt upozorňuje, že „jednat můžeme pouze v ‚soustředění‘, ve společenství a se souhlasem bližních, tedy v existenciální situaci, která účinně zabraňuje myšlení.“ (Arendtová, 2001: 106) Pokud se člověk ponoří do myšlenek, nedokáže zároveň vykonávat činy. Jestliže ideje přestanou být výzvou k aktivitě, ale stanou se pouhým objektem rozjímání, mění se krásný jednající hrdina v nešťastného pasivního pozorovatele. Tento osud potkává hraběte Cunetaku ze hry *Úpadek rodu Suzaku*, jehož život zcela řídí naprostá

¹¹⁸ Talcott Parsons upozorňuje, že každá společenská komunita potřebuje společnou kulturní orientaci sdílenou jejími členy. Legitimace hodnot, kterými se společenství řídí, poskytuje jedincům jistotu, že je ‚správné‘, že se věci dějí v souhlase s uznávaným řádem. Systém legitimace přitom vždy nějakým způsobem závisí na vztahu k nejvyšší realitě (viz Parsons, 1971: 31–32). Isao, obdobně jako Mišima, žil v mírové společnosti, jež odmítala hodnoty, které objevil jako nezbytné k tomu, aby mohl dojít ke smysluplné smrti. Z tohoto důvodu si potřeboval vytvořit společenství, v jehož rámci budou jeho ideje, včetně oběti vlastního života pro japonskou ‚nejvyšší realitu‘, božského císaře, uznávány a chápány.

¹¹⁹ Mišima ovšem jako autor často neúprosně odkrývá slabiny ideálů, které řídí život jeho hrdinů, a nezastavuje se ani před jasnou verbální kritikou ‚božského císaře‘. Když ve hře *Úpadek rodu Suzaku* hlavní hrdina Cunetaka prohlašuje, že trápení otce, který přišel o svého syna, nelze přirovnat k utrpení panovníka, jenž se souží pro svůj národ, nechává spisovatel jeho družku O-Rei zesměšnit toto tvrzení ironickou poznámkou: „Pán, o němž mluvíš, neztratil ani jediné ze svých dětí.“ (Mishima, 2002: 98)

oddanost císaři. Dokud je Cunetaka přesvědčen, že svým jednáním naplňuje přání svého panovníka, je schopen konat významné činy. Když ale chladná reakce císaře jeho jednání zpochybní, ponoří se kdysi aktivní muž do svých úvah, které ho dovádějí k tragickému omylu, že svému „božskému“ idolu může sloužit naprostou pasivitou.¹²⁰ Jakoukoli účast na současném dění odmítá i v okamžiku, kdy ho jeho družka vybízí, aby se vrátil do paláce a pomohl tam při práci na schématech ukončení války, která zajistí udržení pozice císaře. Starý unavený muž v této chvíli opět pouze zopakuje, že jejich pán si ale přeje, aby on osobně již nic nedělal (viz Mishima, 2002: 99). Tento způsob služby nakonec vede ke zkáze Cunetakovy rodiny, panovníkovi je však obět' jeho služebníka zcela lhostejná. Až závěrečné setkání s Ricuko, snoubenkou jeho mrtvého syna, přivede vyhořelého muže k poznání, že jej pasivita dovedla pouze ke zničení sebe sama.¹²¹ Stejně jako Eurípidův Hérakles, který se stal předlohou pro postavu Cunetaky, se i hrabě stává tragickou obětí vrtošivého božstva. Na rozdíl od oběti poručíka Takejamy, který v *Lásce k vlasti* čelí selhání císaře smrtí, jíž završuje svůj smysluplný život, postrádá ale Cunetakovo sebeobětování jakoukoli vznešenost. Osamocený starý muž, který i po válce žije v troskách svého někdejšího honosného sídla, je už jen smutnou karikaturou dávného lesku a slávy rodu Suzaku.

Mišima ke konci svého života došel k přesvědčení, že činy ve jménu jakékoli ideje, které člověk vykonává s čistými úmysly, jsou lepší než pasivita. Mišimův útěk k řeckým Tělo a Činy tak z počátku představoval spíše pokus o záchranu sebe sama než vědomé rozhodnutí dojít k vlastní zkáze. To, co spisovatele na těchto dvou tocích lákalo, nebylo oproštění od verbální komunikace jako takové, ale především únik před racionálním používáním slov. Do Řeky Činů proto spisovatel zařadil i některé své práce, tedy „jednání“, které realizoval prostřednictvím slov. Díla, jako je *Láska k vlasti* či *Hlasy duší hrdinů* však spojuje určitá „antiintelektuálnost“ – jejich protagonisté jednají podle dogmat, která před logickou analýzou neobstojí. Krásní hrdinové ovšem nikdy nezkoumají ideje, které řídí jejich životy, vždy je pouze bezmezně přijímají a podřizují jim svůj život, i když vědí, že následování krásných ideálů může znamenat smrt.¹²² I když jsou tyto ideje někdy naivní a hloupé, pro jednající

¹²⁰ Cunetakovi se podaří donutit k rezignaci ministra Tabučiho, který zemi i císaři škodil. Když to jde oznámit vládci, očekává radostnou reakci, císař ale na jeho sdělení nereaguje, a Cunetaka má dojem, že v jeho očích dokonce zahlédl smutek. Dochází proto k závěru, že zklamal ve svém poslání, a rozhoduje se požádat vládcu o propuštění z jeho služeb. Nadále mu chce sloužit už pouze svou nečinností (viz Mishima, 2002: 76–77).

¹²¹ Ricuko Cunetakovi vytýká, že dovolil, aby jeho jediný syn i družka byli zabiti, přestože mohl jejich smrti zabránit, on však místo toho pouze trpně čekal na vlastní zkázu. Kvůli své „studené upřímnosti“ dovolil, aby historie 37 generací rodu Suzaku skončila, přesto on sám je stále naživu. Na závěr svého proslovu proto Ricuko Cunetaku nabádá, aby zničil i sám sebe, ten ale po chvíli přemýšlení odpovídá, že on sám sebe zničil již velmi dávno (viz *ibid.*: 110–111).

¹²² Paul Landsberg připomíná, že již ve starověkém Řecku nalézáme typ jednajících hrdinů, kteří se následováním svých ideálů protíví i vůli bohů a osudu, přesto se ale neváhají ztotožnit se svým posvátným dobrodružstvím. „Tak každé jednání, hodné toho jména, nakonec ústí v tragédii, hrdina se zničí v tom, když se

hrdiny představují oporu, která dává jejich životům smysl. Když Mišima dostal během svého vystoupení v Klubu zahraničních dopisovatelů v Japonsku otázku, zda by mohl vystihnout poselství filmu *Láska k vlasti*, prohlásil, že příběh je založen na puči, jehož aktéři nemají žádnou představu, co bude následovat. Důležité je pouze to, že věří ve vlastní čistotu a svou opravdovou lásku k císaři a k Japonsku (viz 1966b).

Právě skutečnost, že člověk může využívat pojmy neintelektuálně jako ideje či fráze, které pouze zachycují jeho víru, a že takovéto užití jazyka poskytuje zpětně jednajícímu jedinci duševní klid a sílu, si spisovatel uvědomil před vitrínou s dopisy členů *Tokkótai*. Teoretickou oporu pro tento přístup k myšlení a činům nacházel Mišima nejenom v *Hagakure*, ale také v *jómeigaku*,¹²³ filozofii Wang Jang-minga (srov. Mišima, 2003c: 55). Čínský neokonfuciánský myslitel Wang Jang-ming prosazoval myšlenku, že „dělat vždy ve svém životě, co naše mysl říká, je správné a dobré“ (McGreal, 1998: 154). Mimořádný důraz kladl na svědomí,¹²⁴ které chápal jako znalost, jež je přístupná pouze ‚já‘ daného jedince (viz Nishitani, 2006: 56). Wang Jang-ming zdůrazňoval, že „poznání a jednání jsou identické.“ (Kráľ, 2005: 315) Mišima často psal a mluvil o ‚teorii jednoty myšlenky a činu‘,¹²⁵ které zachycuje *jómeigaku* (viz Mišima, 2003c: 54). Význam, který pro něho toto učení mělo, zdůraznil spisovatel i v posledním dopise, který poslal Ivanu Morrisovi těsně před svou smrtí. Tvrdí v něm, že pod vlivem *jómeigaku* věří, že ‚vědění bez jednání‘ nepředstavuje skutečné znalosti a že není nutné, aby čin vyvolal nějaký účinek. I dramatická smrt, kterou zvolil, byla ovlivněna tímto učením – odpovídala dramatickým činům slavných japonských hrdinů z 19. století, kteří se k *jómeigaku* hlásili (srov. Scott-Stokes, 1974: 307).¹²⁶ Návrat k Wang Jang-mingovu učení obhajoval např. i v pojednání *Úvod do teorie jednání*, v němž uvádí i příklady osobností ovlivněných *jómeigaku*, jako byl Óšio Heihačiró (srov. Starrs,

potvrzuje, když překračuje hranice lidství. Avšak tento zákon jeho ztroskotání nemůže zničit vnitřní hodnotu jeho výkonu. Jeho vina i vznešenost trvají dál ve spravedlivé neústupnosti, s níž čelí trestu. (...) Je ospravedlněn svou odvahou, která ho reálně pozvedá nad jeho lidství. Na jeho vině není nic z absolutního zla.“ (Landsberg, 1990: 91)

¹²³ Učení *jómeigaku* ovlivnilo několik Mišimových zásadních děl ze šedesátých let, především povídky *Láska k vlasti* a *Meč*, novelu *Hlasy duší hrdinů* a divadelní hru *Desetidenní chryzantéma*, tedy díla, v nichž se určitým způsobem odrážel únorový puč z roku 1936 (viz Mišima, 2003c: 146). Puč neopomněl ovšem zmínit ani ve své závěrečné tetralogii, v níž nechá v *Chrámě úsvitu* Hondu dojít k přesvědčení, že Isaův atentát a sebevražda byly čímsi „jako zářivá večerní hvězda, posel, který v noci naplněné třípytivými souhvězdími ukázal cestu k incidentu 26. února.“ (Mišima, 1996a: 24; Mishima, 2001b: 20)

¹²⁴ *Rjóšín* (良心), doslova ‚dobré nitro‘. Wang Jang-ming tento termín úzce spojoval s pojmy *rjóči* (良知), ‚dobrá znalost‘ a *rjónó* (良能), ‚dobrá schopnost‘ (viz Nishitani, 2006: 112).

¹²⁵ *Čigóicusecu* (知合一説).

¹²⁶ „Wang Jang-mingův důraz na intuitivní morální citění jedince, na jeho osobní sebezdokonalování a na jednání spíše než-li na slova se setkal u samurajstva s příznivým ohlasem, neboť toto pojetí, i v samotné Číně z části inspirované zenovým buddhismem, odpovídalo samurajskému myšlení, které bylo od doby Ašikaga pod silným zenovým vlivem. Není proto divu, že řada osobností aktivně se podílejících na modernizaci Japonska ve druhé polovině 19. století čerpala z myšlenek Wang Jang-mingovy školy.“ (Reischauer, 2000: 101)

1994: 160). Učení Wang Jang-minga a příklad Óšia hrají významnou úlohu i v myšlení Isaa v románu *Splašení koně*, který si i pobyt ve vězení zpřijemňuje četbou své oblíbené knihy *Japonská filozofie školy Wang Jang-minga*¹²⁷ od Inoueho Tecudžiróa. Zvláštní pozornost chlapec věnuje pasážím o Óšiovi Heihačiróovi, který se svými druhy vyvolal revoltu a po jejím neúspěšném zakončení spáchal sebevraždu. Pro Isaa se Óšio stal ztělesněním Wang Jang-mingova konceptu o jednotě myšlenky a činu: „Znát a nejednat znamená neznat.“ (Mišima, 1997a: 374)

Čin Óšia Heihačiróa měl od samého začátku velmi malou šanci na úspěch. Tento povstalec dobře věděl, že jde vstříc tragickému a násilnému konci, svou smrt ale chápal jako nejvyšší oběť morálního mudrce (srov. Hall, 1991: 658–659).¹²⁸ „Jeho gesto upřímného sebeobětování však může být nahlíženo jako úspěšný *filozofický* závěr. (...) Nepochybně je to Óšiovo povstání a sebevražda, co prokazuje a dovršuje soudržnost jeho filozofie“. (Blocker, 2001: 85) Lze předpokládat, že právě tento způsob naplnění vlastních slov rozhodným činem velmi silně zapůsobil na Mišimu.¹²⁹ Spisovatel, který nedokázal nikdy nalézt spřízněnou duši, jež by sdílela jeho myšlenky, obavy a marné hledání smyslu existence, věřil, či se přinejmenším snažil uvěřit, že mezní čin, jakým je dobrovolný odchod ze života, dokáže potvrdit jeho vnitřní upřímnost a získat mu empatické porozumění okolí alespoň po jeho smrti.¹³⁰

Nakadžima Nobujuki upozorňuje, že Mišima, který znal velmi dobře historii, si musel být jasně vědom toho, že teroristické činy, jako byl únorový puč, jenž se stal námětem *Lásky k vlasti*, nepatří do poválečného Japonska. I když měl velkou představivost, nemohl se domnívat, že moderní společnost lze přetvořit na Wang Jang-mingův svět (viz Nakadžima, 2002: 23). Přesto spisovatel v závěru svého života pro své jednání a vystupování na veřejnosti

¹²⁷ *Nihon jóméigakuha no tecugaku* (日本陽明学派之哲).

¹²⁸ „Pokud by selhal a nejednal, když nutnost jednat byl očividná, nemohl by prohlašovat, že skutečně zná přirozenost pravdy.“ (Totman, 1993: 515)

¹²⁹ „Óšiova smrt vyvolala určitý anachronický dopad asi o 133 let později, když spisovatel Mišima Jukio, zanícený obdivovatel Óšia, naplánoval obdobným způsobem své vlastní velkolepé finále. Mišimův sebevražedný protest proti tomu, co vnímal jako fádnot poválečné japonské společnosti, může na první pohled vypadat jako výstřední teatrální chování, bizarní donkichotovské gesto. Pochopíme ho teprve v okamžiku, kdy toto jednání nahlédneme v kontextu jeho silného zaujetí Wang Jang-mingovým myšlením.“ (Blocker, 2001: 85) Spisovatele na tomto revolucionáři ale nepochybně fascinovala i skutečnost, že byl schopen radikálním způsobem zavrhnout rozumový přístup a nahlížet na rozum jako na zdroj klamu (srov. Hall, 1991: 658). V *Úvodu do Hagakure* Mišima uvádí, že právě intelektuální přístup ke světu je důvodem, proč člověk není schopen jednat tváří v tvář nebezpečí odvážně. Člověk se musí rozhodnout pro určitý antiintelektualismus, odejít od slov k činům, aby byl schopen jednat beze strachu o svůj život – jedinec nedělá hrdinské činy v normálním stavu mysli, musí se stát fanatikem a osvojit si posedlost smrtí (viz Mishima, 1993: 69, Mišima, 2000c: 60–61).

¹³⁰ „Muž, který brání svou čest dokonce i smrtí, může být stěží obviněn z nepoctivosti: jedná, a to je dost; jeho čin předkládá pravdu, kterou nemůže prokázat žádné množství podezřelých proslavů. (...) Mravnost, která zajde až k sebevraždě, může být stěží podezřívána z toho, že hledá výhody. Díky *seppuku* nebyla nikdy válečnická etika potlačena žádnými utilitaristickými závěry; *seppuku* potvrzovalo svou svrchovanost nad životem a dávalo mu nezpochybnitelnou upřímnost, která byla kořenem jeho slávy.“ (Pinguet, 1993: 127)

zvolil model, který, řečeno slovy Johna Austina, představoval procedury, jež v jeho době již dávno neplatily a byly tak zcela nepřiměřené okolnostem (viz Austin, 2000: 45–48).¹³¹ Spisovatelovy názory a činy tak mohly být oceňovány v rámci *Tatenokai*, uměle vytvořeném spolku, který mu umožňoval hrát si na vlastence žijícího minulostí,¹³² nemohly ale nalézt ohlas ve společnosti, která samurajské hodnoty zavrhl. I když nám i dnes může v západní společnosti připadat např. představa souboje v určitém smyslu romantická, čestná a odvážná a můžeme v ní i vidět ztělesnění mužnosti, v současné době bychom toto chování neakceptovali, protože koncept souboje a rytířských ctností v naší době není aktuální. Stejně tak nemohli Japonci na začátku sedmdesátých let minulého století přijmout Mišimův sebevražedný čin, protože instituce *seppuku* jakožto *kanši*,¹³³ tedy smrti, již válečník vyjadřoval určitý protest, již v té době neplatila. Spisovatel zvolil neaktuální proceduru, nebylo tudíž možné, aby dosáhl smysluplného ohlasu. Jeho čin navíc problematizovala i skutečnost, že zcela neodpovídal ani samotnému konceptu *kanši*. Japonští samurajové se k této formě manifestační sebevraždy měli uchýlit jako ke krajnímu prostředku pouze v okamžiku, kdy chtěli vyjádřit svůj nesouhlas s něčím, co si nemohli za stávajících společenských podmínek dovolit kritizovat otevřeně. *Kanši* tak pro ně představovala jedinou možnou cestu, jak mohli svého cíle dosáhnout. Mišima ale žil v demokratické společnosti, která umožňovala otevřené vyjádření osobního názoru. Především v šedesátých letech byla kritika společnosti a stávající politické situace velmi aktuální, v Japonsku v této době dávala otevřeně najevo své znechucení celá řada organizací, hnutí i jednotlivců. Mišima sám publikoval mnoho článků, v nichž prezentoval své názory, jeho *kanši* tak rozhodně nepředstavovala jedinou možnou formu razantního protestu. Spisovatel tak ani nemohl předpokládat, že jeho apel bude mít nějaký skutečný politický dopad.

Mišimův protest byl primárně určen ‚božskému‘ panovníkovi, stejně jako smrt jeho fiktivních protagonistů v povídce *Láska k vlasti*. Spisovatel, který sám explicitně kritizoval vládnoucího císaře za jeho postoj k Incidentu 26. února,¹³⁴ však dobře věděl, že vládce není

¹³¹ „Máme případ procedur, které ‚už neexistují‘ pouze v tom smyslu, že i když byly kdysi obecně přijímány, nyní už obecně přijímány nejsou, nebo dokonce nejsou přijímány vůbec nikým“. (Austin, 2000: 45)

¹³² Jedinec obvykle potřebuje k tomu, aby byl schopen vnímat své jednání jako smysluplné, určité potvrzení, kterého se mu dostává od ostatních lidí: „Jednání se (...) vyznačuje symbolicky vyjádřitelnou smysluplnou motivací a cílovou zaměřeností. Prostředky dosahování cílů nejsou voleny jen na základě racionality utilitárních strategií, ale stejně jako tyto cíle jsou vybírány na základě obdobné normativně hodnotové orientace účastníků interakce.“ (Petrusek, 1994: 71) Mišimovy názory nemohly najít širší ohlas v poválečné japonské společnosti, z toho důvodu pocítoval nutnost shromáždit kolem sebe mladé muže, kteří ho obdivovali a sdíleli jeho hodnoty.

¹³³ *Kanši* (諫死) je typem sebevraždy, jež je zamýšlena jako obžaloba výše postaveného člověka – dříve měla většinou poukázat na nespravedlivé rozhodnutí pána, v moderní japonské historii je často vyjádřením protestu vůči vládě. Tento výraz označuje někdy také pouze riskování života, které má sloužit jako protest.

¹³⁴ Incident 26. února 1936 byl výrazem desetiletí nespokojenosti mezi mladými důstojníky. Hnutí čítalo asi sto poručíků a několik kapitánů, z nichž většina měla blízké vztahy s obyčejnými vojáky. Tito lidé kritizovali

ochotný ani schopný porozumět sdělení skryté v *kanši*. Na rozdíl od fiktivního poručíka, pro něhož je dobrovolná smrt jediným morálním řešením situace, v níž se ocitl, tak Mišimova smrt vyvolává dojem pózy. I když i poručík Takejama byl do určité míry uvězněn v minulosti a řídil se principy, které v jeho době již neměly obecnou platnost, lze věřit jeho pohnutkám a vnitřnímu boji, který sváděl. Takejama byl prostý a naivní voják, jehož přesvědčení nebylo znečištěno intelektem. Nikdy se nepotýkal se „slovy-termity“, které by nahlodaly samotný základ jeho bytí. Mišima ale nebyl, na rozdíl od svého fiktivního hrdiny, skutečným „mužem činu“, byl pouze autorem, který si nasadil samurajskou masku, již si sám pečlivě vytvořil. Spisovatel byl příliš inteligentní a přemýšlivý na to, aby vlastní *kanši* v hloubi duše skutečně věřil. Zatímco poručík svůj osud prožíval, Mišima pouze hrál svou oblíbenou roli. Pro Takejama bylo *seppuku* aktem, jímž završoval svůj smysluplný činorodý život, pro spisovatele ale tento typ sebevraždy znamenal mnohokrát opakovaný akt, jímž se ve své fantazii do všech detailů zabýval nejenom tehdy, když jej nechával prožívat své fiktivní hrdiny, ale také když jej sám ztvárňoval ve svých filmových a divadelních rolích.

Mišima nebyl samurajem, byl pouze dramatikem, který pečlivě naplánoval scénu, a hercem, který přesvědčivě sehrál svou tragickou úlohu. I přes své mnohokrát proklamované tvrzení o nadřazenosti činů nad slovy tak spisovatel i při plánování své poslední akce spoléhal více na verbální sdělení než na samotnou akci. Svůj čin jasně odůvodnil v dopisech, které rozeslal těm ze svých přátel, u nichž měl jistotu, že se jeho slovy budu zabývat a že je v určité podobě zpřístupní i veřejnosti. Počítal ovšem i s tím, že jeho „přesvědčení“ budou verbálně hájit během soudního přelíčení jeho věrní mladí spolubojovníci z *Tatenokai*. Mišima i v tomto směru učinil adekvátní přípravy a dal svým stoupencům detailní instrukce, jak a o čem mají hovořit. Jeho bystrý intelekt si byl velmi dobře vědom, že idea *bunbu rjódo* je pouze krásným snem, který může pomoci literátovi vytvořit iluzi smysluplného života a smrti. Stejně jako profesor z povídky *Pout' do Kumana* ale stěží mohl své vlastní legendě věřit. Zdá se, že jeho předpověď o tom, že umírající si musí vybrat mezi „perem“ a „mečem“, se vyplnila i v jeho vlastním dobrovolném odchodu. Pokud bychom se vrátili k uvedenému Mišimovu podobenství, lze předpokládat, že on sám si v okamžiku své smrti nezvolil *bu*, tedy živou, ale pomíjivou květinu, kterou představoval ideál válečníka, ale rozhodl se pro *bun*, trvalou, avšak umělou literární slávu.

fašistické sklony vojenských plánovačů a elitářství důstojníků ústředního štábu, kteří neměli žádný zájem o sociální situaci v zemi. Jejich puč se z počátku jevil jako úspěšný. Podařilo se jim obsadit část Tokia, v níž se nacházela většina vládních úřadů, a zavraždit několik vládních představitelů, které považovali za viníky neutěšeného stavu japonské společnosti. Reakce na toto povstání byly rozporuplné, nakonec ale bylo 29. 2. na přímý rozkaz císaře potlačeno (viz Sims, 2001: 195–197).

2.4 Intuitivní porozumění

Japonští myslitelé mají na jedné straně sklon jazyk a jeho schopnost zachycovat svět značně relativizovat, na straně druhé ale mnozí z nich projevují silnou tendenci brát určité verbální výrazy velmi vážně. Řada badatelů, kteří se zabývají Mišimou, tváří v tvář spisovatelově „západní logice“, jež se projevuje nejenom v jeho esejích a kritikách, ale i na mnoha místech v jeho beletristické a dramatické tvorbě, dochází k přesvědčení, že spisovatelovo iracionální lpění na symbolech, jako je císař či samurajský meč, bylo buď autorovou pózou, nebo dokonce projevem jeho nemocného nitra. Mišima ale, jak explicitně přiznával i ve svých rozhovorech, viděl ve slovech i onen iracionální rozměr, který jim propůjčuje koncept *kotodama* (blíže viz kap. 2.). Tak jako v celém spisovatelově životě se i v jeho přístupu ke slovům a v jeho pochybnostech o možnosti zachycovat svět jazykem svářely racionalita s iracionalitou.¹³⁵ Lze ale říci, že intuitivně a nejasně načrtnutý obraz světa, v němž se občas projevují i logické rozpory, jež nacházíme v řekách Psaní a Scéna, ale i v obou neverbálních tocích spisovatelova života, je mnohem působivější, než některé z jeho „naučných“ spisů, v nichž se skutečnost klopotně pokouší ztvárnit barvami a technikami západní logiky.

František Daneš o jazyce prohlašuje, že není nástrojem „vnějším, nýbrž vnitřním, je vlastně součástí nás. Proto nejsme k němu lhostejní, indiferentní, tj. nemá pro nás jen hodnotu pouhého praktického instrumentu; máme k němu, dalo by se říci, intimní vztah: my jej nejen užíváme, ale též *prožíváme* (...): prožíváme jej samozřejmě nejen (ba patrně ani ne především) rozumově, nýbrž více méně všemi mohutnostmi našeho duševního a duchovního života.“ (Daneš, 1999: 22) „...existují znalosti (a též dovednosti, nejen jazykové komunikační), které lze bezpečně zvládnout a užívat podvědomě, intuitivně, stěží však cestou rozumového uvažování.“¹³⁶ (Ibid.: 24) Rozum velmi často nedokáže ovládnout pud

¹³⁵ Milan Nakonečný podotýká: „Čistě racionalistické pojmání skutečnosti je tedy nutně jednostranné a je v rozporu s požadavkem plné zkušenosti; jinak řečeno, ze života nelze vyloučit určité iracionální prvky.“ (Nakonečný, 1998: 221)

¹³⁶ Obdobně také Jiří Neustupný ve svých pracích věnovaných komunikaci s Japonci zdůrazňuje, že pro úspěšnou interakci nestačí ovládnout pouze to, o čem běžně mluvíme jako o „jazyku“ (tj. pravidla gramatiky, slovní zásoba, výslovnost a písmo), ale je nutné intuitivně chápat také způsob myšlení a pravidla etikety (viz Neustupný, 1984: 8). Neustupný uvádí příklad českého mluvčího, který může znát anglickou či francouzskou gramatiku lépe, než gramatiku německou, přesto bude snadněji komunikovat s německým partnerem: „...pro rodilého českého mluvčího není němčina snadná pouze proto, že má velkou šíři lexikálních (hlavně oblastních) podobností, ale především proto, že ví kdy, co a jak bude jeho německý partner komunikovat.“ (Neustupný, 1978: 103)

(srov. Jung, 1995: 195).¹³⁷ Eli Friedlander upozorňuje na Wittgensteinův názor, že věty nereprezentují logickou formu, ale pouze ji odrážejí. „To znamená, že bezprostředně nevyjadřujeme svět za pomoci znaků, které vybíráme, ale že naše jazyková aktivita tvoří onu ohromně jemnou síť navzájem souvisejících znaků, povrchů, v nichž se svět odráží.“ (Friedlander, 2001: 93) Japonští myslitelé často zdůrazňovali, že skutečnost nelze plně zachytit explicitně a logicky, opravdového pochopení je schopen pouze ten jedinec, který intuitivně vnímá to, co síť utkaná ze slov zachycuje implicitně.¹³⁸

V Japonsku je tradičně kladen velký důraz na empatické porozumění okolí. „Pro Japonce je empatie (*omoijari*¹³⁹) nejvyšší mezi ctnostmi a je neoddělitelná od skutečné lidskosti, morálky a prokazování úcty. (...) *Omoijari* poukazuje ke schopnosti a vůli cítit to, co cítí ostatní, ke sdílenému zážitku radosti či bolesti, který prožívají, a ke snaze pomáhat jim uskutečňovat jejich přání. (...) *Omoijari* také vyžaduje potlačení vlastních myšlenek a přání, pokud jsou v rozporu s tužbami partnera. Tato tendence se projevuje v konvenční formě komunikace, v níž se jedinec snaží nevyjádřit svůj názor, dokud nezjistí, zda s ním jeho protějšek souhlasí. V konverzaci proto mluvčí nedokončuje věty a nechává je otevřené takovým způsobem, aby je posluchač mohl převzít před tím, než jasně formuluje vlastní názor.“ (Lebra, 1976: 38–39) Japonci mnohdy mají pocit, že je lepší vyhnout se verbálním sdělením, pokud je to možné, protože intuitivní komunikace je mnohem efektivnější. Pokud jsou partneři dostatečně citliví, explicitní informace jsou nepotřebné. „Japonci, kteří vyzdvihují hodnotu empatie, cítí, že řeč je slabou náhradou za intuitivní porozumění tomu, co se děje v mysli druhého člověka. (...) Japonci se domnívají, že pouze necitlivý a neotesaný člověk potřebuje přímé, slovní, kompletní sdělení. (...) Poselství komunikace není to, co bylo řečeno, ale to, co řečeno nebylo; mlčení je komunikace.“¹⁴⁰ (Ibid.: 47–48) Slova jsou mnohdy

¹³⁷ „Intelekt je jen jedna z mnoha základních psychických funkcí a k vytvoření celkového obrazu světa nestačí. Přinejmenším sem patří i cit. Cit je mnohdy přesvědčen o něčem jiném než intelekt a nelze vždycky dokázat, že by citové přesvědčení mělo vůči přesvědčení intelektu menší cenu.“ (Jung, 1995: 208)

¹³⁸ Irena Vaňková přisuzuje takovýto zážitek prožití a poznání mystikům a umělcům: „Mnozí se snaží rozrušit hranice smyslového vnímání a poznání; touha po totálním vnímání světa i možnost jeho dosažení je v běžném povědomí spojena se zážitky mystiků a umělců. (...) Zážitek jednoty působí tak, že mizí mnohé do té doby samozřejmě vnímané, cítěné a ‚myšlené‘ opozice a podvojnosti, padá rozlišení konkrétního a abstraktního, subjektu a objektu, ‚vnitřního‘ a ‚vnějšího‘, ‚reálné‘ existujícího a ‚pouze‘ myšleného, imaginárního: vše je součástí jednoty.“ (Vaňková, 2007: 81)

¹³⁹ *Omoijari* (思い遣り).

¹⁴⁰ Mišima ve své tvorbě ukazuje ovšem také to, jak v moderní japonské společnosti upadá schopnost vcítit se do jiných lidí. V *Chrámu úsvitu* má Honda během svého pobytu v Thajsku k dispozici průvodce a tlumočníka Hišikawu, kterým pohrdá. Právník afektovaného Hišikawu považuje za nedospělého narcistického umělce, který žije v tropech a parazituje na ostatních, a tak se ho chce zbavit. Protože je zde ale hostem, byla by přímá žádost o výměnu průvodce porušením etikety. Když se ho ředitel pobočky firmy, kterou Honda zastupuje, zeptá, zda je mu Hišikawa užitečný, právník zdůrazní, že muž *pracuje* dobře. Předpokládá, že ředitel náznak pochopí, ten ale vnímá Hondovu odpověď jako chválu svého zaměstnance a vyjadřuje tak spokojenost. Honda pociťuje silnou nevoli, že jeho partner není schopen přemýšlet nad skrytým významem jeho slov (viz Mišima, 1996a: 34; Mishima, 2001b: 30).

považována za překážku skutečného vzájemného porozumění. Tento pocit vyjádřil příznačně Kawabata Jasunari, který prohlásil, že pravda není v tom, co se říká, ale v tom, co je tím myšleno (srov. Iga, 1986: 120). Za zbytečné je explicitní vysvětlování postojů považováno především ve skupině, kde jednotliví členové cítí úzkou pospolitost. Japonci věří, že emoce lze sdělovat implicitně či mimo oblast slov.¹⁴¹ Důraz na nonverbální komunikaci je spojen také s vírou, že mlčení je znakem poctivosti a pravdomluvnosti, lidé s „obratnými ústy“¹⁴² proto mnohdy budí nedůvěru (srov. Lebra, 1976: 28).

Empatické pochopení partnera a situace se projevuje u mnoha Mišimových hrdinů. Kóčan, protagonista *Zpovědi masky*, má již v raném dětství velmi vyvinutou schopnost vcítit se do svých protějšků. Když se jako malý chlapec setká s velmi chladnou reakcí babičky a jejích hostů v okamžiku, kdy vypráví, že si pamatuje scénu svého narození, okamžitě mu dochází, že se dospělí obávají dotazu, jak děti přicházejí na svět. Jak ovšem mladík později ve svých vzpomínkách na dětství podotýká, vůbec v této situaci neměl v úmyslu klást tyto „nevhodné“ otázky, protože tušil, že by takovýmto drobným dětským podvodem mohl „zranit srdce dospělých“ (Mishima, 1998a: 2; Mišima, 1996b: 6). Je zřejmé, že Kóčan má již v raném věku velmi vyvinutou empatii, a tak se obává, že by mohl prostřednictvím slov svému protějšku ublížit. Nechová se spontánně, ale snaží se předjímat reakce partnera a své jednání jim přizpůsobit. Nevadí mu přitom ani tak to, že se mu dospělí smějí či že ho podezírají ze lsti, tedy negativní pocity namířené vůči němu samotnému, ani určité pohrdání, které z jejich reakce vycítil, ale má strach, že by mohl vyvolat jejich duševní bolest. I když později sní o mučednické smrti, zabíjení princů či „vražedném divadle“, kde nechává gladiátory brutálně umírat, je si Kóčan vždy vědom toho, že se jedná o pouhé představy, které ho určitým způsobem uspokojují, ale jež ve skutečnosti nehodlá nikdy realizovat. Obdobné pochopení pro city svých blízkých projevuje malý chlapec i při dalších příležitostech. Když se jednoho dne přestrojí za impozantní kouzelníci Šókjokusai Tenkacu, jejíž přestavení zhlédl, a ve svém kostýmu se předvede nemocné babičce, mamince a několika přítomným hostům, opět se setkává pouze s pobouřením a rozpaky dospělých. V okamžiku, kdy dítě, které je původně nadšené ze svého nápaditého převleku, zachytí smutný pohled své matky, pochopí, že v jejích očích vypadá groteskně. Aby se nedotkl jemnocitu dospělých, rozhodne se chlapec napříště před nimi svou zálibu v převlecích skrývat (viz Mišima, 1996b: 17–20; Mishima, 1998a: 16–20).

¹⁴¹ Takie Sugiyama Lebra upozorňuje, že za nejdokonalější formu komunikace je považováno „tiché porozumění“ neboli „komunikace z duše do duše“, tzv. *išin denšin* (以心伝心; viz Lebra, 1976: 115).

¹⁴² *Kučí ga umai* (口がうまい).

Podobné vcíťování do ostatních lidí lze vidět i za určitým narcismem princezny Džin Džan v *Chrámu úsvitu*. V jejím často rozmarném chování se neprojevuje sebevědomí a spokojenost se sebou samou, ale spíše hluboké komplexy, které obdobně jako Kóčan, a samotný Mišima, získala v dětství. Princezna byla již v raném věku považována za „bláznivé dítě“, které se lišilo od svého okolí a nevyhovovalo představám dospělých. I když byla krásná a roztomilá naprosto stejnou měrou jako její identické dvojče, zacházela s ní její rodina zcela odlišně. Rodiče se za její jinakost styděli natolik, že ji s sebou nebrali do ciziny, aby jim tam „bláznivé“ dítě nedělalo ostudu, a nechávali ji po dlouhé měsíce v péči služebnictva. Narcismus Džin Džan tak měl hluboké kořeny v touze ujistit se o své vlastní hodnotě. Když při jednom z rozhovorů Honda princezně připomíná její dětské tvrzení, že je reinkarnací jistého Japonce, kterého on dobře znal, Džin Džan odpovídá, že její mysl v dětství pravděpodobně fungovala jako zrcadlo, které odráželo představy jejích partnerů. Vše, o čem Honda přemýšlel, se tak promítlo do její duše a ona to pouze řekla nahlas (viz Mišima, 1996a: 219; Mishima, 2001b: 199–200). Princezna se tak již v dětství dokázala vcíťit do svého protějšku a chovat se tak, aby se mu zalíbila. Jako malá holčička proto Hondovi předvedla dokonalou inkarnaci Isaa přesně tak, jak si to podvědomě žádal, během svého pozdějšího pobytu v Japonsku se pak vůči stárnoucímu muži chovala jako rozmazlená primadona, protože i to byl typ chování, které od ní očekával. K dominantní Keiko ovšem přistupovala jako podřízená milenka a ve společnosti svých vrstevníků se chovala bezstarostně a nevázaně, jak se od mladé studentky očekávalo. Empatické přizpůsobování svého chování požadavkům okolí se tak stalo určitou formou princeznina sebepotvrzení, mladá žena potřebovala příznivé reakce ostatních jako ujištění, že je přijímána a milována.

Schopnost empaticky se vcíťit do druhého člověka napomáhá v japonské společnosti často také tomu, aby se člověk vyhnul explicitním nepříjemným sdělením a oba partneři si tak zachovali tvář. Když v *Jarním sněhu* Satoko, která se má stát manželkou syna prince Tóina, vstoupí proti vůli svých rodičů do kláštera, musí markýz Macugae, který sňatek dohodl, tuto nepříjemnou zprávu Tóinovi sdělit. I když se jedná o velmi závažnou záležitost dotýkající se císařského rodu, markýz o celé záležitosti mluví lehkovážným tónem „jako pták, který se vrhá do svého hnízda poté, co ho několikrát ledabyly obletěl.“ (Mišima, 1998b: 364) Macugae principi jakoby mimochodem sděluje, že Satoko se zbláznila a její otec ji dal do kláštera, aby se vyhnul skandálu. I když princ dobře ví, že dívka je duševně zdravá, nezpochybňuje markýzovo vysvětlení, které mu umožňuje tvářit se, že tuto přímou urážku císařského rodu nepochopil (viz Mišima, 1998b: 364–365; Mishima, 2000b: 343).

Slovy nezachytitelné nitro člověka, které je vždy považováno za pravdivé, symbolizují *kokoro* či *hara*,¹⁴³ ústa a tvář naopak představují pokrytecký vnějšek. Na upřednostňování nonverbální komunikace měl vliv také japonský tradiční způsob života – papírové stěny neposkytovaly člověku soukromí, a tak si přání nerušit své okolí a nevyzradit svá tajemství vynutily nehlasnou formu vydávání a přijímání poselství. Japonci se často snaží svá sdělení pouze naznačovat svými činy či verbálními narážkami. Tento způsob komunikace zachycuje Mišima např. v románu *Zlatý pavilon*. Když Mizoguči překvapí opata ve společnosti gejši, očekává, že se od něho dočká alespoň nějaké reakce. Několik dní pak napjatě sleduje tvář svého nadřízeného, nenachází v ní ale žádné sdělení.¹⁴⁴ Chlapec se nakonec rozhodne, že představeného ke komunikaci donutí. Koupí fotku gejši, s níž mistra viděl, a založí ji mezi stránky novin, které každé ráno představenému nosí. Očekává, že tato jeho malá zlomyslnost vyvolá vášnivou konfrontaci, v níž si oni dva nakonec navzájem porozumějí.¹⁴⁵ Novic marně čeká na reakci mistra, který mu dává najevo jen okázalou ignoranci. Nakonec i opat zvolí pouze neverbální sdělení – když je druhý den Mizoguči ve škole, zajde do jeho cely a fotografii gejši vsune do zásuvky chlapcova stolu. Když novic obrázek najde, pochopí, že ho mistr tímto způsobem upozorňuje na nesmyslnost jeho jednání (viz Mišima, 1998d: 172–177). Obdobný sklon vcítit se do svého partnera a neverbálně mu sdělit své pocity projevují i další Mišimovi hrdinové, obvykle ale jejich snaha není korunována úspěchem. Nagasaki, hlavní hrdina povídky *Cigareta*, který nedokáže vyjádřit svou náklonnost vůči staršímu spolužákovi slovy, se snaží svému idolu vlichotit dětinským chováním a své city mu ukázat pohledem. Posléze ale chlapec pochopí, že od spolužáka nemůže očekávat žádnou reakci, protože ten jeho neverbální sdělení není schopen zachytit. Stejně tak Jakiči nerozumí v *Touze po lásce* sdělení Ecuko, která hlasitým pokládáním kamenů při hře *go* vyjadřuje svou zlobu (viz Mišima, 1988: 215).

Ve *Zlatém pavilonu* ukazuje Mišima relativitu vnímání skutečnosti a nestálost výrazu a významu na několikerém opakování slavného zenového *kóanu*,¹⁴⁶ který je zmiňován

¹⁴³ *Kokoro* (心), ‚srdce‘, *hara* (腹), ‚nitro‘, ‚břicho‘.

¹⁴⁴ „Naprostá nepřítomnost výrazu, nic, ani chlad. A pokud snad vyjadřoval opovržení, nebylo to pohrdání mnou jako jednotlivcem, týkalo se něčeho obecnějšího. Například lidství jako celku, anebo nějakých abstraktních představ.“ (Mišima, 1998d: 172)

¹⁴⁵ „Padneme si s mistrem do náručí a jediné, co zůstane, bude lítost, že porozumění přišlo tak pozdě.“ (Ibid.: 175)

¹⁴⁶ *Kóan* označuje určitou hádanku, jejíž rozluštění v zenovém buddhismu napomáhá k dosažení probuzení. Ve *Zlatém pavilonu* se v různých souvislostech objevuje slavný *kóan* o kotěti, které mistr Nansen rozsekl proto, že se o něj mniši v jeho klášteře hádali. Když se do chrámu vrátí jeho nejnadanější následovník, vypráví mu Nansen o konfliktu, a žák reaguje tak, že si na hlavu položí své opánky. Mistr konstatuje, že pokud by byl hádce přítomen, tak by svou reakcí kotě zachránil. „Představený Zlatého pavilonu si tuto hádanku zvolí pro svůj projev v den japonské kapitulace, snad aby naznačil, že porážka a kapitulace jsou pro zenovou mysl stejně iluzorní jako ‚vlastnictví‘ kotěte. Opánky, které se nosí venku, jsou pro Japonce ztělesněním špinavosti, a položit si je

v různých situacích a mluvčí i posluchači jej pokaždé chápou jinak.¹⁴⁷ Spisovatel byl přesvědčen, že každý člověk žije ve svém vlastním světě a sdělení, ať už implicitní nebo explicitní, chápe odlišně.¹⁴⁸ Důležitá je proto právě intuice, která slouží k pochopení duševního stavu partnera, takového porozumění se ale Mišimovým hrdinům, stejně tak jako samotnému spisovateli, dostávalo pouze zřídka. Mišima volil již od začátku své profesionální umělecké kariéry způsob psaní, v němž mnoho věcí neříkal explicitně, ale pouze skrytě naznačoval různými druhy implicitních sdělení. Řada čtenářů pochopila román *Zpověď masky*, kterým vstoupil na profesionální spisovatelskou dráhu, pouze jako výpověď o homosexuálně orientovaném chlapci, jenž se snaží před svým okolím i sám před sebou skrývat svou „jinakost“ a postupně se vyjevující pravdu se pokouší překrývat dalším sebepřelstíváním, až nakonec v závěrečné scéně zažije jakési „probuzení“ do reality. Subtilnější a niternější sdělení ovšem nejsou v textu obsažena explicitně. Spisovatel například, aniž by to kdekoli v textu vyjádřil přímo, mnoha náznaky ukazuje, že vinu na neutěšené situaci bytostně osamělého trpící dítěte nesou dospělí, kteří jej obklopují. Chlapec, kterého naprosté nepochopení okolí a jeho vlastní velice rozvinutá senzitivita nutí, aby skrýval své skutečné já a předváděl pouze masky, jež budou oceněny dospělými členy rodiny, se nachází v situaci, které není schopen dlouhodobě čelit. Protože nedokáže realitě uniknout, utíká z ní alespoň do světa svých hrůzostrašných snů, které jsou pro něho méně děsivé a traumatické než každodenní skutečnost. Velmi záhy nachází také alespoň částečný únik v podobě opakující se nebezpečné nemoci, která mu nabízí lákavou konečnou záchranu v podobě smrti; smrt se tak nakonec pro Kóčana stává symbolem definitivního osvobození ze strastiplného žití. Mišima se ale nikde ve svém románu neuchyluje k tomu, aby psychické stavy chlapce rozebíral nebo aby analyzoval příčiny, které je působí. Volí pouze nepřímý způsob sdělení, když například velmi realisticky popisuje rodinnou situaci či se zmiňuje o určitých událostech, v nichž se jasně projevuje necitlivost dospělých. Obdobně zachází i s chlapcovou nemocí, kterou sice pojmenuje a důkladně popíše, přesto ale explicitně neuvádí,

na hlavu je projev myslí skutečně osvíceného bódhisattvy. Opat chtěl zřejmě svým žákům naznačit: „Ano, žijeme v strašné a špinavé době, ale všechno záleží na tom, jaký postoj k ní vaše mysl zaujme.“ (Líman, 2008: 169)

¹⁴⁷ „Jazyková reference je ovlivněna třemi aspekty: jednak svou vázaností na výrazy určitého jazyka; dále tím, že je vázána na lexikální významy konvenčně spjaté s jazykovými výrazy, které určují referenční potenciál každého výrazu (tj. třídu všech možných referentů); a nakonec používáním jazykových výrazů určitým konkrétním mluvčím (resp. zpracováním jazykových výrazů recipientem) v dané situaci. Dlouho se nebral dostatečný ohled na to, že k aktu reference dochází v důsledku mentální aktivity mluvčích a posluchačů v konkrétní situaci. (...) Z kognitivního hlediska není reference předem danou relací, nýbrž stavem vědomí, ve kterém se realizuje aktuální vztah mezi jazykem a světem v podobě konstruktů kognitivních operací. Reference je chápána jako konečný výsledek komplexního kognitivního procesu – referenčního aktu“ (Schwarzová, 2009: 150–151).

¹⁴⁸ Tento přístup souvisí s tradičním japonským pohledem na subjektivitu jazyka. Verbální i neverbální sdělení zachycuje vždy pohled mluvčího, to, jak je toto poselství přijato, ale závisí na subjektivní interpretaci recipienta sdělení (viz Maynard, 1997: 184).

že syndrom cyklického zvracení (blíže viz kap. 2.2) je onemocnění, které je často spojováno s neutěšeným psychickým stavem dítěte. Pouze čtenář, který má tuto znalost, tak může pochopit význam nemoci i to, že skutečnost je v určitém smyslu pravým opakem faktů, které vypravěč sděluje svými slovy. Protagonista románu sice svým vyličením vlastního dětství vyvolává dojem, že se narodil jako slabé neduživé dítě, které od raného věku trpělo závažnou nemocí, z kontextu vyprávění je ale zřejmé, že Kóčanova slabost a neduživost byla syndromem, který Mišima později označoval jako „nemoc duše“¹⁴⁹ – přesvědčení o vlastní nemohoucnosti, které mu soustavně podsouvala babička, a snaha utéct stresující realitě, se nakonec staly příčinou chlapcovy skutečné fyzické slabosti i nebezpečné nemoci.

Mišima si byl vědom toho, že mnohé věci lze intuitivně pochopit, nelze je ale zachytit slovy a rozumově analyzovat. Toto poznání vyjadřuje i v *Chrámě úsvitu*, když nechá obvykle chladného racionálního právníka Hondu sledovat malou princeznu Džin Džan, v níž vidí reinkarnaci hrdinů předchozích dvou dílů tetralogie. Právník si uvědomuje, že události, které probíhají bez toho, aby byly sdělovány slovy, se vrývají do paměti jako řetěz drobných obrázků¹⁵⁰ a intuitivně cítí, že současná nevinná podoba malé holčičky se prolíná s krvavými událostmi dvou předchozích inkarnací (viz Mishima, 2001b: 47; Mišima, 1996a: 54). Obdobně je Šindži v *Hlasu vln* schopen vnímat lásku své milé Hacue nejintenzivněji v době, kdy jim zákaz dívčina otce znemožní se setkávat, a oni se tak na sebe mohou dívat pouze z dálky ve chvílích, kdy se chlapec po práci tajně přikrade k Hacuinu domu a dívka se na okamžik postaví do spoře osvětleného okna (viz Mišima, 1988: 218).

Jazykem nesdělujeme pouze fakta, mnohdy jej používáme proto, že chceme věci pouze naznačit či vyvolat v posluchači určité emoce. „Pro japonské mluvčí je jazyk ve své podstatě subjektivní zkušenost, která je ožiována v kontextu, když člověk nachází sebe ve spojení s ostatními členy společnosti.“ (Maynard, 1997: 181) Japonština klade důraz na emoční výrazy a osobní postoj. Japonští učenci vždy zacházeli „s emočními a expresivními aspekty jazyka – nazývejme je ‚modální‘ aspekty – mnohem vážněji, než učenci na Západě. Na rozdíl od západní tradice, která zdůrazňuje informaci či propoziční význam, japonská učenost má dlouhou a prosperující tradici pohledu na jazyk jako na výraz subjektivity a

¹⁴⁹ Je zřejmé, že již při psaní *Zpovědi masky* byla v Mišimově myšlení přítomná představa, kterou jasně formuloval v závěru divadelní hry *Terasa malomocného krále*: fyzické onemocnění, které ničí viditelné tělo a přivádí ho k pomalé a odporné smrti, je ve skutečnosti především onemocněním duše.

¹⁵⁰ „Události, které se dějí bez toho, aby byly nějakým způsobem vtěleny do slov, a především ty, u nichž nás ani nenapadne je takto sdělovat, se bezděčně vryjí do paměti. Stanou se totiž v té podobě, jak se udály, řetězem drobných obrázků, jež jsou všechny zarámované do stejných zdobných zlatých rámců.“ (Mišima, 1996a: 54)

expresivního vyjádření mluvčího.“¹⁵¹ (Ibid.: 183) Když se Kijoaki v *Jarním sněhu* loučí s propuštěným vychovatelem Inumou, pečlivě volí svá slova, protože dobře ví, že „v situacích, jako je tato, ty nejprázdnější slova budí nejsilnější emoce.“ (Mišima, 1998: 176) Mišimovi krásní hrdinové ale často používají slova bez velkého přemýšlení a intuitivně tak v příhodnou chvíli řeknou to, co vyvolá žádoucí emoce. Když se v *Hlasu vln* studentka Čijoko zeptá Šindžiho, zda je hodně škaredá, zaneprázdněný chlapec bez sebemenšího zaváhání prohlásí, že je pěkná, protože intuitivně ví, že přesně to chce děvče slyšet. V Čijoko tato slova vyvolají intenzivní pocit štěstí, zároveň však pociťuje stud pramenící z toho, že svými intrikami chlapci ublížila; oba tyto silné pocity přimějí dívku, aby začala jednat a pokusila se napravit zlo, které vzešlo z jejího pomlouvačného jednání.

Mišima je ve svých úvahách o jazyce velmi ovlivněn tradičním japonským předpokladem, že prostřednictvím slov nelze jednoznačně zachytit realitu. Spisovatel byl ke konci života stále více přesvědčen, že jazyk nemá sloužit pouze k předávání informací nebo zprostředkování jakési vyšší moudrosti, která je explicitně ve slovech obsažena. Verbální sdělení viděl stále zřetelněji především jako ukazatel, který člověka přivádí k intuitivnímu pochopení, které nelze jasně verbálně formulovat. Toto přesvědčení se projevuje nejenom v Mišimových explicitních vyjádřeních, ale i v tom, jak ve svém závěrečném činu propojil jednání, tedy cosi, co leží mimo oblast slov, s poselstvím vyjádřeným ve své tetralogii. V japonské tradici je tento přístup typický především pro zenové myšlení; slavné zenové přirovnání slov k prstu ukazujícímu na měsíc připomíná, že stejně jako je prst pouze nástrojem, který naznačuje, kde leží ‚realita‘, jsou pouhým prostředníkem také slova. I někteří západní myslitelé nahlízejí na slova jako na cosi, co má člověka dovést k určitému poznání. Velmi známé je Wittgensteinovo srovnání vlastního díla se žebříkem, který je potřeba po dosažení cíle – tedy v okamžiku pochopení poselství díla – odhodit.¹⁵² Pouze tím, že člověk vyřčené věty překoná, může dosáhnout pravého poznání.¹⁵³ Pro řadu západních čtenářů je tato poznámka na konci knihy matoucí. Někteří se snaží nahlédnout, co je za touto větou, a interpretují *Traktát* jako etické dílo, jiní se snaží najít filozofický výklad a znovu se proto ponoří do logiky knihy (viz Friedlander, 2001: 5). Eli Friedlander klade dotaz, „proč musel Wittgenstein napsat takové kompletní pojednání

¹⁵¹ Pokud bychom použili terminologii Johna Searla, lze říci, že v japonské tradici není důležitý propoziční obsah promluvy, tj. věcný obsah výpovědi, ale spíše ilokuční síla řečového aktu, tedy určitá působnost, kterou má mít promluva na adresáta (srov. např. Searle, 1974: 30).

¹⁵² „Moje věty objasňuji tím, že je ten, kdo mi rozumí, rozpozná nakonec jako nesmyslné, vystoupí-li – po nich – nad ně. (Musí takřikajíc odhodit žebřík poté, co po něm vystoupil nahoru.) Musí tyto věty překonat, pak vidí svět správně.“ (Wittgenstein, 1993: 6.54)

¹⁵³ Je velmi zajímavé, jak blízký je Wittgensteinův přístup zenovému pojetí, přestože se tento myslitel studiu východní kultury nevěnoval.

o logice, jen aby ho na konci dramaticky odhodil“ (Friedlander, 2001: 6) a sám si na svou otázku odpovídá, že důvody objasňuje dílo jako celek (viz *ibid.*: 9). Aby čtenář pochopil poselství *Traktátu*, musí jím společně s autorem projít, a pak se nad dílo povznést. „Něméně potřebujeme představu vylézání po žebříku, která nás vede k určitým vnějším teoretickým náhledům na svět a posléze k selhání tohoto úsilí, a to proto, abychom se nakonec vrátili ke světu. V odhození žebříku neodhazujeme něco, co sloužilo svému účelu, tedy aby nás to přivedlo na jiné místo, než bylo to, z něhož jsme vyšli. Odhazujeme ho proto, že jsme si uvědomili cosi o naší naléhavé touze vytvářet žebříky. Ale sám tento vhled nemůže být dosažen bez zapojení představy žebříku.“ (*Ibid.*: 155) Je tedy zřejmé, že i když pochopení určitých skutečností nelze plně a jednoznačně zachytit verbálními výrazy, přesto jsou slova, někdy i v podobě celého díla, často potřebná jako ukazatel, který nás nakonec k intuitivnímu pochopení dovede.

Podobně lze interpretovat i Mišimovu úvahu v eseji *Slunce a ocel*, v níž přemýšlí nad tím, v čem spočívá úspěch autorovy snahy „sdělit nesdělitelné“. Dochází k závěru, že pochopení takového sdělení leží až na konci cesty, jíž společně absolvuje autor, který se snaží předat poselství, jež nelze vyjádřit explicitně, a čtenář, jenž toto sdělení nahlíží. Autor a čtenář se na této společné pouti vydávají do říše představivosti, na jejíž půdě porážejí přísnou logiku slov tím, že si skrze nedokonalé verbální výrazy předávají dokonalé poznání (viz Mišima, 2003b: 40). Slova sama o sobě nejsou důležitá, podstatné je to, že mají schopnost sblížit toho, kdo je používá, s tím, kdo jim naslouchá, a překlenout tak rozdíl mezi spisovatelem a čtenářem či mluvčím a posluchačem. Ačkoliv jsou si Wittgenstein a Mišima velmi blízcí v metodě, kterou pro sdělení pravdy využívají – oba vypovídají formou literárního díla –, cesty, jimiž se ubírají, jsou v zásadě odlišné. Wittgenstein přivádí své čtenáře k poznání pravdy po chodníku logicko-filozofickém, jenž je vroubený racionálními argumenty působícími na lidskou logiku, Mišima naopak volí poeticko-literární horskou stezku, která prochází houštinami metaforických obrazů a estetických vjemů působících na lidskou představivost. Závěr, k němuž oba autoři ve svých vrcholných dílech došli, je však velmi podobný. Friedlander se domnívá, že Wittgenstein vlastně v posledních řádcích své práce odkryl čtenáři nicotu: „Problém není v tom, že Wittgenstein má určitou znalost, která je skrytá, nám odepřená, protože nakonec není nic; a to je přesně to, co obrací čtenáře k autorovi. Jeho přitažlivost jako mistra pochází výhradně z jeho schopnosti přinutit nicotu, aby se ukázala.“ (Friedlander, 2001: 157) Obdobně nechává Mišima dojít v závěru své velkolepé tetralogie hlavního protagonistu Hondu do prázdné klášterní zahrady,

kteřá mu odkřívá poznání, že ve skutečnosti nic neexistuje. Závěrečná pasáž Mišimova vrcholného díla tak má obdobný účinek, jako Wittgensteinova metafora odhození žebříku.

V japonské literatuře se toto společné putování autora a čtenáře projevuje již od nejstarších dob. Už v období Heian (794–1185) se objevily teoretické úvahy o řadě estetických principů, které se uplatňují v poezii, ale i v jiných oblastech lidského života. Velmi známý je například výraz *aware*,¹⁵⁴ slovo, které „v závislosti na jazykovém i mimojazykovém kontextu může obsáhnout celou škálu víceméně spřízněných významů od výrazu nadšeného údivu přes dojetí či neurčitý stesk až po zasmušilost hraničící s depresí.“ (Švarcová, 2005a: 156) Interpretace tohoto pojmu tedy vyžaduje spolupráci mezi autorem a čtenářem, nutností je ovšem určité stejné naladění, „vnitřní rozechvění“, které je „ozvěnou zvnějšíku přicházejících slabších i silnějších tónů, jejichž necitlivé umlčení snižuje možnost ‚spříznění duší‘.“ (Ibid.) Obdobně nejednoznačný je termín *júgen*,¹⁵⁵ ‚skrytá krása‘, který je spojen s japonskou klasickou poezií, divadlem *nó* i buddhismem. V japonské poezii je podle Fudžiwary no Šunzeie „skrytá krása“ nejen ‚tajuplná‘, ale i tajemná, záhadná, naznačuje jen velmi mlhavě. V divadle *nó* je ‚tajuplnost‘ a ‚skrytá krása‘ součástí dramatického záměru a projevuje se v textu her i v jeho jevištním ztvárnění. Tajemnou krásu ukrytou pod maskou a oděnou ve skvostném kostýmu musí herec divadla *nó* uměřeným, ale výmluvným gestem poodhalit.“¹⁵⁶ (Ibid.: 187) Všechny tyto estetické principy ovšem naznačují to, co nelze explicitně vyjádřit; pochopit toto poselství ale může pouze vnímavý recipient, který je ochoten vstoupit do říše představivosti, v níž poselství vnímá prostřednictvím své intuice.

Sdělovat věci a dosáhnout intuitivního porozumění partnera je možné i zcela mimo oblast slov. V povídce *Moře v záři zapadajícího slunce* je hluchoněmé dítě, kterému je určen Henriho příběh, charakterizováno jako chlapec, který „nic neslyší a jeho duši tak nic netíží“ (Mišima, 2002c: 92). I když společnost považuje jeho hluchoněmost za vážný handicap, je toto dítě ve skutečnosti mnohem šťastnější než Henri. Nepotýká se s břemenem verbálních výrazů a jeho duši tak nerozežírají ‚slova-termity‘. Je to prostý venkovský chlapec, nemůže tedy umět číst a psát, svět pojmů mu tak je naprosto vzdálený. Právě proto, že jeho mysl není zatížena rozumovými úvahami založenými na slovech, dokáže žít každým okamžikem. Poněvadž nezná verbální pojmy, může dítě intuitivně vnímat Henriho sdělení „přímo z jeho

¹⁵⁴ 哀れ.

¹⁵⁵ 幽玄.

¹⁵⁶ Zdenka Švarcová upozorňuje, že pojem *júgen* byl známý již vyznavačům ezoterického buddhismu na začátku 9. století, kteří si tento pojem osvojili v Číně, bez ohledu na původ tohoto slova má ale „skrytá krása“, případně ‚tajuplnost‘ odedávna své zvláštní místo v japonském myšlení. V šintoistické svatyni vidíme místo soch a obrazů ‚svatých‘ jen tajuplné světlo připomínající přítomnost božstva. To se vznáší jako duch přivolaný několikerym tlesknutím rukou návštěvníka.“ (Švarcová, 2005a: 76)

průzračných modrých očí“ (Mišima, 2002c: 92).¹⁵⁷ Starý muž ví, že chlapec nechápe jeho vyprávění prostřednictvím slov, která používá, své životní peripetie proto popisuje ve francouzštině, ačkoli v každodenní komunikaci používá japonštinu, kterou dobře vládne. Slova v této chvíli Henrimu pouze pomáhají, aby znovu zpřítomnil vlastní prožitky sám sobě, a ještě jednou si tak přehrával scény, jichž byl kdysi účasten. Právě toto jeho vnitřní naladění dokáže chlapec intuitivně vnímat. I když je zřejmé, že hluchoněmé dítě zprvu starému muži „naslouchá“ a rozumí mu, jeho od slov oproštěná mysl není schopna sdílet Henriho zoufalou snahu porozumět logickému paradoxu, proč Bůh nezjevil v rozhodujícím dějinném okamžiku svou slávu a moc a nenaplnil tak úděl, k němuž dětské vojsko povolal. Logické úvahy, které starého správce chrámu připravily o jeho někdejší nekomplikovanou dětskou víru, tak nakonec vyhloubí propast i mezi ním a jeho jediným vnímavým „posluchačem“.

Řada Mišimových krásných hrdinů je schopna smysluplně komunikovat a navzájem si porozumět beze slov a žít tak radostným a nekomplikovaným životem. Analytičtí voyeuři, kteří nedokážou přijímat svět svými smysly a následovat svou intuici, často pozorují s nedůvěrou a nepochopením chování svých šťastných jednoduchých protějšků. V *Touze po lásce* sleduje racionální protagonistka Ecuko jednání své platonické lásky Saburóa a služebné Mijo a všímá si jejich vzájemných pohledů a letmých dotyků, její racionalita ji však upozorňuje, že toto chování je jen prožíváním pomíjivých okamžiků a neposkytuje žádný hmatatelný důkaz o jejich vzájemném vztahu. Rozhodne se tedy, že jim prohledá pokoje a důkazy si opatří, prožije ale rozčarování, když zjistí, že ani jeden z nich nevlastní nic, co by na jejich vztah ukazovalo. Saburó i Mijo se chovají živočišně a přirozeně, a ani jim nepřijde na mysl, že by měli svůj vztah vtělovat do slov v podobě milostných dopisů či deníkových záznamů (viz Mišima, 1988: 75). Ecuko, obdobně jako Henri v *Moři v záři zapadajícího slunce*, nedokáže nalézt žádnou spřízněnou duši, která by ji chápala, i když má kolem sebe ochotné „posluchače“. Když vychází ze Saburóova pokoje poté, co jej prohledala, setkává se se svým tchánem a milencem Jakičim, kterému na otázku, co v pokoji dělala, suše odvětí, že si byla prohlédnout chlapcův deník. Starého muže upřímnost jeho snachy zaskočí a není na ni schopen reagovat (viz *ibid.*: 76). I když Jakiči k Ecuko chová city, nedokáže proniknout do jejího vnitřního světa a sdílet její pocity a prožitky. Spřízněnou duší pro intelektuální Ecuko se nemůže nikdy stát ani prostý Saburó, kvůli němuž se žena trápí, protože její nitro je příliš rozhárané na to, aby ho intuitivně dokázal pochopit kdokoli. Ecuko své utrpení, které ji alespoň v jejích představách poskytuje iluzi, že skrze ně intenzivně vnímá život, sama uměle

¹⁵⁷ Obdobnou zkušenost nechal Mišima prožít i Noborua, dětského hrdinu románu *Odpolední přívaz*, jenž během vyprávění námořníka Rjúdžiho vidí přímo v mužových očích obrazy mořských bouří, vzdálených exotických zemí i další přeludy, o nichž námořní důstojník vypráví (viz Mishima, 1980b: 68).

vytváří obdobně, jako si ve své mysli tvořil obraz nepřístupné a odmítavé stavby Mizoguči v románu *Zlatý pavilon*. Ecuko „žízni po lásce“, ¹⁵⁸ v okamžiku, kdy může v závěru románu tuto žízeň uhasit, se ale raději stává vražedkyní a objekt své touhy ničí. Obdobně jako Mizoguči, který spálí vzácnou stavbu a navždy tak zůstává mimo oblast „krásy“, zabíjí Ecuko muže, kterého si zidealizovala, a volí tak věčný útěk ze světa „lásky“. Oba hrdinové svými činy odmítají lákavý, ale nebezpečný svět emocí a intuitivního pochopení i odevzdávání se, a raději se skryjí v chladné a pusté říši rozumu.

Krásní hrdinové, kteří žijí ve světě emocí a intuice, dokážou život prožívat a naplňovat svůj osud právě proto, že se nenechávají svázat rozumovými úvahami a skutečnost neanalyzují. I když mnozí z nich jsou inteligentní, jejich intelekt odmítá racionalitu. Kritici Mišimovi někdy vytýkají, že zachycení vnitřního života hrdinů, jako je poručík Takejama z *Lásky k vlasti* či krásných protagonistů tetralogie, je příliš ploché a chybí mu psychologický rozměr, který mají popisy Kóčana ve *Zpovědi masky*, Mizogučiho ve *Zlatém pavilonu* či Ecuko v *Touze po lásce*. V případě krásných hrdinů téměř chybí popis jejich psychických stavů, vnitřních bojů i myšlenkového a názorového vývoje. Není však pravda, že by Mišima tyto aspekty mimoděk opomenul nebo je zachytit nedokázal, důvodem poněkud plochého popisu je především to, že tyto postavy žádný pozoruhodný psychologický vývoj neprodělávají. Krásným činí tento typ hrdinů mimo jiné i jejich duševní prostota. Nevedou obvykle žádné zásadní vnitřní boje, sami o sobě nepochybují a život ani jsoucno neanalyzují. Jejich jednání řídí určitý typ „víry“, kterou nezpochybňují. Šindži v *Hlasu vln* filozofování odvrhne hned v zárodku, když na něho při pohledu na moře začnou myšlenky o lidské existenci dotírat. Kijoaki v *Jarním sněhu* sice ze zdvořilosti naslouchá filozofickým monologům spolužáka Hondy, kamarádovy úvahy se ale ani nesnaží pochopit, a tak složité myšlenky jeho nitro nijak nezasahují. Isao si ve *Splašených koních* přečte velice obsáhlý dopis, který mu Honda zaslal, žádný z racionálních argumentů ho ale nezasáhne, a tak pouze lituje staršího muže, který nesdílí a nechápe jeho víru. Džin Džan v *Chrámu úsvitu* dává Hondovi hned při jejich prvním setkání v Japonsku najevo, že jakékoli jeho metafyzické úvahy považuje za nesmyslné a „důkazy“, které právníkovi o své „reinkarnaci“ jako dítě poskytla, nonšalantně shazuje prohlášením, že její mysl byla v té době jako zrcadlo a odrážela to, co lidé chtěli slyšet, a tak mu jen potvrdila to, co od ní očekával.

Obdobně jednoduché, emotivní a intuitivní jako krásní hrdinové jsou většinou i Mišimovy ženské hrdinky. Jsou „fyzicky přitažlivé, spontánní, narcistické a nesmírně neintelektuální (...). Stejně jako mužští hrdinové činu jsou „přirozené.““ (Napier, 1991: 97)

¹⁵⁸ Japonský název románu zní *Ai no kawaki* (愛の渇き), v doslovném překladu „žízeň po lásce“.

Mišimovy ženské hrdinky jsou obvykle silnější než jejich mužské protějšky, na rozdíl od krásných hrdinů, jimiž jsou téměř vždy muži, se ženy ale nevrhají vstříc smrti. Jsou naopak schopny přežít i v ‚bezvýchodných‘ situacích a často projevují dokonce velmi silný pud sebezáchovy. Kijoaki, krásný hrdina *Jarního sněhu*, umírá ve dvaceti letech, jeho partnerka Satoko ale najde způsob, jak bolestivé vzpomínky vytěsnit. Vytvoří si svět smysluplné víry, v němž se uzavře před vším, co ji do té doby zraňovalo, a zachová si tak svou krásu a důstojnost až do velmi pozdního věku. V *Terase malomocného krále* se královna-matka rozhodne zachránit před neutěšeným životem v chátrající říši a bolestivým pohledem na pomalu umírajícího syna tím, že obojí opustí a uchýlí se na dvůr čínského panovníka, kde bude žít nadále bezstarostným životem. Isao ve *Splašených koních* páchá svůj bezhlavý atentát zakončený sebevraždou kvůli zradě své platonické lásky Makiko, ta se ale s jeho smrtí rychle vyrovnává. Vytváří si svůj vlastní svět, kterému dává smysl psaní veršů, a v této říši krutě vládne svým žačkám, jež ji obdivují jako bohyni, od níž ochotně přijímají i její sadistické trýznění.¹⁵⁹

Téměř ve všech Mišimových dílech nacházíme postavy silných žen, které i v okamžiku svého pádu rychle a s grácií vstávají a nalézají dostatečně smysluplný důvod, proč nadále žít. I když navenek často vystupují jako křehké, jemné a submisivní, ve skutečnosti jsou mnohem silnější než muži.¹⁶⁰ Necháávají se vést svou intuicí a emocemi, a i když se chovají velmi konstruktivně, odmítají jakékoli intelektuální úvahy a filozofování. Pro Mišimovy silné ženy tak, stejně jako pro jeho krásné hrdiny, není obvykle příliš podstatná minulost ani budoucnost. Všichni spisovatelovi ideální protagonisté dokážou žít v přítomném okamžiku a uchovávají si tak duševní zdraví i vnitřní sílu, která je chrání před ztrátou iluzí, vystřízlivěním a pochybnostmi o smyslu života. Toto intenzivní prožívání okamžiku je umožněno nejenom jejich naprostým odmítáním intelektualismu, ale i díky jejich spoléhání na vlastní intuici, která jim napomáhá žít v souladu se svými instinkty, plně důvěřovat svým smyslům a naplňovat vlastní existenci takovými činy, které daná situace právě vyžaduje.

¹⁵⁹ V *Chrámě úsvitu* popisuje Mišima barvitě vztah Makiko a její žáčky paní Cubakihary, která snáší psychické i fyzické ponižování a manipulaci své ‚božské učitelky‘ a je dokonce ochotna nechat se kvůli ní i sexuálně zneužívat.

¹⁶⁰ Mišima své přesvědčení o tom, že ženy jsou silnější než muži, vtipně vyjádřil během interview v Klubu zahraničních dopisovatelů, když mu byla položena otázka, zda souhlasí s názorem, že japonské ženy se po 2. světové válce staly mnohem silnějšími. Spisovatel podotkl, že pokud by vycházel ze svých osobních zkušeností, tak s tímto názorem souhlasit nemůže, protože jeho babička byla silnější než jeho matka a obává se, že jeho matka je silnější než jeho manželka. Z historického hlediska si ale myslí, že v Japonsku již ve feudální době byly ženy nesmírně mocné a pouze předstíraly, že poslouchají své manžely. „Japonské ženy bývaly velmi schopné herečky. Teď se ale vzdávají svých hereckých schopností a staly se příliš upřímnými, takže to vypadá, jako by se stávaly silnějšími, já si ale myslím, že se vůbec nic nezměnilo.“ (Mishima, 1996b)

3. Obrazná řeč

Literární dílo se na první pohled neliší od jakéhokoli jiného písemného projevu, stejně jako ostatní formy verbální komunikace předává určitá sdělení prostřednictvím lidské řeči. Spisovatel přitom nemá k dispozici všechny prostředky, které běžně používáme v každodenním životě – nemůže použít intonaci, gesta a další formy neverbální komunikace.¹ Autor také nemá přímou zpětnou vazbu, jakou má např. řečník;² může si sice představovat imaginárního čtenáře, na jehož „podněty“ reaguje, takováto „komunikace“ je ale vždy pouze součástí spisovatelovy tvůrčí imaginace. Nemůže tak poopravovat a dovysvětlovat svá sdělení v okamžiku, kdy čtenář díla jeho poselství nechápe. Jazyk v literárním díle, na rozdíl např. od odborných prací, neslouží primárně ke sdělování faktů;³ literární dílo čtenářům, mnohdy i prostřednictvím faktů, přináší určité poselství či ideje, zároveň ale také působí na emoční sféru a představivost člověka. „Umělecké vnímání a umělecká tvorba jsou odlišné od vnímání a tvorby vědce. Novověká věda i filosofie směřují především k nalezení pevných a neměnných významů, pravd. Základní intence vědeckého myšlení je v odkrývání nových souvislostí, řešení nových problémů s cílem podat přesvědčivější vysvětlení. Má budoucnostní intenci. Také experimenty myšlenkové slouží podstatně tomuto cíli. Vnímání je pouze zanedbatelným předstupněm těchto operací. V umělecké tvorbě se spíše projevuje tendence objasnit to, co trvá, co tvoří archaické základy lidského světa, co je sice minulé, ale také stále přítomné. Mohli bychom říci, že je to něco, co nás nutí učit se věci vnímat, vidět je tak, jaké skutečně jsou.“ (Mucha, 2000:114)

Literární tvorba je vždy velmi úzce spjata s lidskou snahou o sebevyjádření a zachycení autorova vidění světa, ale právě v tomto úsilí je každý spisovatel omezen možnostmi psaného jazyka, protože mnohé z našich zkušeností a emocí, především ty nejniternejší, jež souvisí s naším vnímáním a prožíváním, jsou ve své komplexnosti explicitně nesdělitelné. Beletristické či poetické dílo proto předpokládá, že k němu čtenář přistupuje

¹ „Pronášení slov můžeme doprovázet gesty (mrknutí, ukazování prstem, pokrčení ramen, svráštěné obočí, atd.) nebo neverbálními rituálními úkony. Tyto úkony mohou někdy sloužit svému účelu i beze slov; jejich závažnost je očividná.“ (Austin, 2000: 84)

² „Když někdo mluví, rozumíme tomu, co říká nejen významovým uchopováním slov, jichž užívá, a struktur vět, které tvoří, nýbrž necháváme se vést též melodií hlasu, jež se jednou ohýbá a chvěje, jindy naopak nabývá na pevnosti a zvůčnosti, podle nichž poznáváme hněv. Ať jsou v celkovém srozumění tyto dva postoje sebevíce spojeny, přece nejsou totožné, nýbrž obrácené a navzájem se doplňují. Neboť především ve chvíli, kdy mi slova zastřená vzdáleností, hlukem či selháním hlasu unikají, začne také vedení poukazy zaskakovat na místo porozumění smyslu: tón hlasu, přednes slov, zámlky nebo i přeřeknutí mne dovedou k dohadu, že ten, s kým mluvím, se zalyká hněvem.“ (Foucault, 1995:17)

³ Roman Ingarden podotýká, že „pro naukové dílo je podstatná a nejzávažnější jeho vrstva významová. *Poznat naukové dílo znamená správně a vyčerpávajícím způsobem porozumět jeho ‚obsahu‘ neboli smyslu tvrzení, která v něm jsou obsažena.*“ (Ingarden, 1967: 124)

odlišně než k jiným psaným textům, stejně jako ostatní formy umělecké tvorby vyžaduje, aby ten, kdo ho vnímá, zapojil svou představivost; čtenář musí při četbě povídky, románu či básně přejít od pouhého „vnímacího postoje (...) k představujícímu vidění a k určité pohotovosti pro působení.“⁴ (Buchwald, 1999: 307) Na čtenářovu představivost vždy působí obrazné výrazy, které odkrývají skryté podobnosti, a tak mu pomáhají skutečností nově porozumět.⁵ Zatímco vědecké myšlení dává přednost znakům, u nichž již dnes mnohdy není patrný vztah k původnímu vjemově zkušenostnímu základu poznání, každý originální umělecký výkon právě k tomuto základu směřuje.⁶ Vědecké myšlení zapomíná na smyslové uchopování světa. „Prostřednictvím znaku svět myslíme a v důsledku všech peripetií moderního novověkého myšlení mu přestáváme rozumět. Porozumění světu je zaměňováno s informovaností o světě.“ (Mucha, 2000: 114) Skrze symboly a obrazy ale svět dokážeme vnímat, a tak mu můžeme porozumět (viz ibid.).⁷ Obrazná řeč totiž neoslovuje náš analytický rozum, ale přímo naše smysly a představivost, a proto nám umožňuje určité intuitivní nazření a pochopení toho, na co samotná logika nestačí.

O tom do jaké míry a zda vůbec jsou obrazné výrazy schopné zprostředkovat skutečnost, vedli myslitelé polemiku již v době antiky. Do popředí zájmu se ale obraznost dostala až v novověku. Za první významnou teoretickou diskuzi o podstatě symbolů a metaforiky lze považovat spor, který se odehrával mezi osvíceneckými mysliteli. Do diskuse o symbolech používaných v malířství a literární tvorbě se zapojilo několik významných představitelů osvíceneckého myšlení. Polemiku zahájil Jean-Baptiste Du Bos, když ve svých *Kritických reflexích o poezii a malířství*⁸ zformuloval v jeho době všeobecně přijímaný názor, že malířství používá přirozené symboly, na rozdíl od poezie, která používá symboly umělé. Barvy a obrazy, které nám ukazuje výtvarné umění, zachycují svět přirozeně, ale ve slovech, jež používá poezie, nemůžeme nalézt fyzickou podobnost s objektem, k němuž se báseň vztahuje. Proto také Du Bos přiznává malířství nadřazenost nad poezií (viz Du Bos, 1978:

⁴ Tomáš Hlobil připomíná názor Immanuela Kanta, že slova mohou podněcovat k představám či případně estetickým idejím, ale nejsou je schopna vyjádřit. Kant se ve svých úvahách zamýšlí nad tím, jaký je rozdíl v zachycení krásy tak, jak ji nabízejí příroda a umění. V krásné přírodě je dle tohoto myslitele pro vznik a sdělení ideje „dostačující pouhá reflexe o daném názoru“, v krásném umění musí tato idea „dostat podnět prostřednictvím pojmu o objektu“. „Zatímco krása přírody je krásná věc, krása umění je krásná představa o nějaké věci.“ (Hlobil, 1996: 6)

⁵ Michel Foucault podotýká: „Bez imaginace by podobnosti mezi věcmi nebylo“ (Foucault, 2007: 59)

⁶ „Jazyk mýtu, náboženství a poezie užívá obrazů naplněných významem a vede ke komprimovanému vidění světa, zatímco jazyk vědy se vyjadřuje v pojmech, analyzuje fenomény a rozbíjí celostný obraz světa.“ (Lurker, 2005: 192)

⁷ „Vědění ještě není moudrost. Vědění dosahuje pouze do nejhořejší vrstvy naší podstaty v racionálním vědomí. Stejně ztráty zjevuje naše běžná mluva. Je abstraktní, pojmová, nenázorná. Neutkvívá, a proto unaví čtenáře a posluchače mnohem rychleji než obrazy přesycená a – doslovně – vtiskující se, hluboce ulpívající řeč minulých epoch či méně zpovrchnělých kultur a oblastí.“ (Heinz-Mohr, 1999: 6)

⁸ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, v anglickém překladu vyšlo dílo pod názvem *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*.

322). Proti tomuto názoru se ve svém spise⁹ postavil Johann J. Breitinger. Souhlasil sice s tvrzením, že pojmy jsou uměle vytvořenými symboly, zároveň však upozornil na výjimku z tohoto pravidla, za níž považoval figurativní výrazy.¹⁰ Stejný názor jako Breitinger zastával i Gotthold Lessing, který sice uznával rozdíl mezi přirozenými a umělými znaky, ale zdůrazňoval, že v tomto ohledu se vlastně malířství a poezie příliš neliší. Podle Lessinga poezie nejenže používá přirozené znaky (onomatopoeia), ale především má zvláštní schopnost změnit umělé znaky, jichž používá, na přirozené (metafory). Prostřednictvím metafor pak může vyvolávat živé představy věcí (viz Otabe, 1995: 18). Intuitivní poznání tak může zprostředkovat nejen malířství, nýbrž i metafora, která mění umělé znaky na znaky přirozené.¹¹

Hannah Arendt se ve svém výkladu o metafoře zamýšlí nad tím, jak řeč používal Platón, a poukazuje na to, že jeho rozhovory mezi učitelem a žákem byly koncipovány tak, aby se po dlouhé periodě otázek a odpovědí náhle dostavilo poznání. „Tato pravda sama je mimo slova; jména, u kterých myšlenkový proces začíná, jsou nespolehlivá. (...) Pro Platóna a pro celé dějiny filozofie bylo a zůstalo axiomem, že řeč je pouhým nástrojem pro názor.“ (Arendtová, 2001: 133) K tomuto náhlému intuitivnímu pochopení napomáhají často právě obrazné výrazy, které působí přímo na smysly a nitro člověka bez toho, aby byly zpracovávány jeho rozumem. Obdobně jako smyslové počitky a lidské činy nemohu být ani metaforické výrazy, obrazy či symboly plně parafrázovány slovy, v okamžiku kdy se o to pokoušíme, vždy něco podstatného chybí. Obraznost tak, řečeno slovy Ireny Vaňkové, překlenuje „propast mezi činností ducha (...) a světem jevů“ (Vaňková, 2005: 98).¹² Douwe Draaisma označuje za spojení slov a obrazu metaforu (viz Draaisma, 2003:17) a konstatuje, že tyto tropy „spojují jazyk s obrazem, abstraktní s konkrétním, pojmové s názorným. Pomáhají naší představivosti zmocnit se toho, co by jinak zůstalo prázdnou abstrakcí.“ (Ibid.: 7).

Obrazná řeč v literárním díle neslouží samozřejmě pouze k ozřejmování sděleného, další její důležitou funkcí je činit řeč krásnou a působit tak na naše estetické vnímání.

⁹ *Kritische Dichtkunst* (Kritické verše).

¹⁰ „Figurativní slova a styly jsou naopak nutné, přirozené a skutečné znaky, protože i když doslovný pravý význam slov není změněn, jsou v nich záměrně propojeny obdobné představy, které jsou v určitém smyslu nutné ve vzájemném vztahu.“ (Breitinger, 1967: 312) Současný japonský filozof Otabe Tanehisa tento názor ilustruje na výrazu ‚hlava státu‘ – mezi hlavou a státem neexistuje žádné přirozené spojení, existuje však analogické přirozené spojení hlava-tělo a král-stát (srov. Otabe, 1995: 17).

¹¹ „Metafora je takto odůvodněna jako zvláštní forma poznání, protože nám dává intuitivní pochopení“ (Otabe, 1995: 19).

¹² Irena Vaňková zdůrazňuje především roli metafor: „Metafory jako produkty analogického myšlení vystihují podobnost vztahu mezi nepodobnými věcmi, a umožňují tak vyjádřit to, co je jinak nevyslovitelné. Jinými slovy, překlenují propast mezi činností ducha, která není zjevná, a světem jevů, sjednocují myšlení a smyslovou zkušenost.“ (Vaňková, 2005: 98)

„Setkání s výrazem, výrokem, sentencí, která v doslovném diskursu nedává smysl, (...) aktivuje stav potřeby postojové změny a určité specifické vlastnosti metaforického výroku („klíče“)¹³ přes postojovou změnu vedou k navození nového postoje (estetického), v jehož rámci je situace řešitelná, v jehož rámci výrok, sentence, fragment textu dávají smysl.“ (Zuska, 1993: 14) Na skutečnost, že obrazná řeč působí tak, že výklad „není nízký, ale ozdobný“ (Aristotelés, 1948: 187) upozorňoval ostatně ve své *Rétorice* již Aristotelés, který ovšem nezapomněl dodat, že přílišné používání takovýchto neobvyklých slov může být i na škodu, je tedy nutné je „uživati pouze zřídka a v málo případech“ (ibid.: 188).

Mišima se ve svých úvahách o jazyce zabýval i otázkou, jakým způsobem člověk sděluje prostřednictvím pojmů estetické vjemy, tedy explicitně nevyjádřitelné prožitky. Ve svém popisu vlastní tvorby v eseji *Slunce a ocel* naznačuje, že není důležité to, co slova znamenají ve svém doslovném významu, ale spíše to, co je jimi míněno; samotný příběh, který autor vypráví, tak není důležitý, významné je především jeho poselství, určité poznání, jež autor sdílí se svým čtenářem. To nejpodstatnější sdělení je tedy nepřímé. Důležité k jeho pochopení je, aby autor a čtenář prožívali obdobné pocity, aby po cestě, kterou literární dílo představuje, kráčeli společně. Spisovatel nemůže oslovovat pouze rozum svého čtenáře, estetické a etické ideje nelze předávat jako pouhé fakty. K tomu, aby byl schopen promlouvat i ke smyslům a citům svého čtenáře, tak spisovatel velmi často využívá obraznou řeč. V Mišimově beletrii, dramatické tvorbě, ale i esejích a teoretických pojednáních jsou nepřehlédnutelné právě metaforické výrazy a obrazy, jimiž své úvahy bohatě ilustruje. Je zřejmé, že i když se obraznými výrazy Mišima teoreticky nezaobírá, intuitivně je využívá jako nástroj vizualizace svých niterných pocitů a estetických vjemů i pro větší názornost svých výpovědí. Spisovatel se ve vlastní literární tvorbě vyhýbá analýzám a explicitním sdělením, často volí spíše implicitní formulace, kterými své vnímavé čtenáře vede a naznačuje jim. Mocným nástrojem se mu přitom stala obrazná řeč, především metaforické výrazy. Metafora však u Mišimy nespočívá pouze v jednotlivých slovech či větách, metaforické jsou i jeho románové postavy a metaforické vyznění má také celé jeho literární dílo, jeho postoje i činy. I jeho hrdinové jsou velmi různorodí a skrývají v sobě značnou symboliku. Řada z nich je fiktivních, mnoho jich ovšem má reálný předobraz – objevují se mezi nimi nepříliš nápadní lidé, kteří se někdy mohou změnit v psychopaty, vojevůdci a hrdinové od starých japonských válečníků, jako byl Minamoto no Tametomo, až po novodobé západní vůdce, jako byl Hitler, náboženské postavy včetně křesťanského Ježíše a řada dalších. V Mišimově myšlení hrály velmi důležitou roli také symboly, zvláště v posledním desetiletí se velmi často zaštiťoval

¹³ Vlastimil Zuska spatřuje v metafoře „důležitý klíč ke vstupu do estetického regionu, „spouštěč“ estetického zaměření recipienta, příjemce metafor.“ (Zuska, 1993: 7)

pojmy souvisejícími s tradiční japonskou kulturou; nejen v jeho teoretických pojednáních, ale i v beletristických dílech se často objevují výrazy jako „samuraj“, „meč“, „císař“, „chryzantéma“ či „slunce“, které chápe jako symboly pomalu se vytrácejícího tradičního Japonska. Mircea Eliade upozorňuje na důležitost náboženských symbolů v profánní společnosti, poněvadž skrze ně v nich přetrvává určité posvátno.¹⁴ Lze říci, že Mišima právě takovéto posvátno viděl jako cosi, co může člověku poskytnout hodnoty, které učiní jeho život v prázdné japonské poválečné společnosti alespoň částečně smysluplným.

Mišima si byl velmi dobře vědom toho, jaký účinek má obrazná řeč, ale znal i úskalí jejího nadměrného či nevhodného použití. Isaův otec Inuma ve *Splašených koních* se při výuce na své patriotsky zaměřené škole zaštiťuje velkým množstvím metafor, kterými představuje své ideály jako například lásku a úctu k císaři a jeho rodině. Obrazy, které používá, jsou ale již jen ozvuky jeho někdejšího zápalu. Inumovo jednání svědčí o tom, že dávno opustil své ideály, a tak je nyní už jen nahrazuje líbivými, ale prázdnými metaforami.¹⁵ Samotný Mišima dovedl používat obraznou řeč velmi vytríbeným a neotřelým způsobem. Vlasta Winkelhöferová, česká překladatelka Mišimových divadelních her, upozorňuje na spisovatelovu schopnost zachycovat své myšlenky prostřednictvím metafor a obrazů: „Charakteristickým rysem jeho jazyka jsou především neotřelé metafora a překvapivé obrazy, kterými svůj styl neúnavně obohacoval a vyšperkovával. (...) Nezvyklá, intelektuální a občas ironicky vyznívající přirovnání se stala neodmyslitelnou součástí Mišimova jazyka a jsou nesporně i jedním z důvodů, proč jeho knihy a hry dokázaly tak upoutat čtenáře a diváky moderní doby.“ (Winkelhöferová, 1998: 3) Slovenský překladatel Karol Kuťka si naopak všimá Mišimových vytríbených aforismů, tedy figury, která byla typická pro francouzský psychologický román a v Japonsku byla oblíbená u představitelů neoromantické školy. „Na rozdíl od jejich nadsazeného aforismu byl Mišimův aforizmus opodstatněný, logický a uvážený. Pro Mišimu byl ideálem styl popisující složitost lidské psychiky, v čemž připomínal francouzského spisovatele Raymonda Radiguetta (1903–1923), jehož díla si oblíbil už v mládí. Usiloval jasně, zřetelně, chladně a bez vzrušení vytvořit pomocí slov obraz člověka či lidských citů.“ (Kuťka, 1988: 264) Metafora Mišima přirozeně používal již jako dítě od chvíle, kdy se naučil psát a pustil se do svých prvních literárních pokusů. Pozornost

¹⁴ „Vypuzeno z náboženského života ve vlastním slova smyslu, zůstává nebeské posvátno činné skrze symbolismus. Náboženský symbol předává své poselství, i když už není vědomě uchopován ve své totalitě, neboť symbol se obrací na lidskou bytost v její celistvosti, a nejenom na její chápání.“ (Eliade, 2006: 85)

¹⁵ „Kdyby byl ale Inuma k sobě upřímnější, nepochybně by zaznamenal, že používá nadměrné množství metafor, které se týkají emocí. Určitě by si povšiml, že se stal člověkem, který kdysi skutečně prožíval originální báseň, ale nyní už se zabývá jen jejími ozvuky a neustále používá obrazy měsíce, sněhu a květů o výjevech z dávné doby, které se ztrácejí s každým uplynulým rokem. Zkrátka nepochopil, že se jeho výmluvnost stala prázdnou.“ (Mišima, 1997: 185; Mishima, 2000a: 178)

upoutá například báseň *Podzim*,¹⁶ kterou napsal jako šestiletý. I když tato báseň začíná lexikalizovanou metaforou „přišel podzim“, kterou rodilí mluvčí obvykle jako metaforu už nevnímají, malý autor si pohrává právě s představou přibližujícího se podzimu a původní lexikalizovanou metaforu přeměňuje v tvůrčí obraz, v němž přichází podzim společně se šešesticími listy stromu k malému osamělému chlapci stojícímu v zahradě.¹⁷ Za své výtvořiny ale v prvních třídách nesklízel uznání učitelů, byly naopak, mimo jiné i pro svou přílišnou obraznost, hodnoceny poměrně příkře.

3.1 Vývoj pohledu na metaforické výrazy

Metafora a další obrazné výrazy provázejí lidstvo od dávných dob, můžeme je tak nalézt nejen v nejstarších dochovaných literárních památkách ze starého Egypta či Mezopotámie, ale své nezastupitelné místo mají i v Bibli. Obrazná řeč a symbolika se ale těšila značné oblibě také u všech starověkých východních myslitelů, metaforami, přirovnáními, alegoriemi a dalšími řečovými figurami nešetřili Buddha, Konfucius, Lao-c' a další. Již západní středověcí myslitelé si povšimli, že se obrazná vyjádření vyskytují v raných textech velmi často, přičítali to ale skutečnosti, že lexikon ještě nebyl v oněch dobách rozvinut natolik, aby lidé mohli vyjádřit své myšlenky doslovně, a proto v jejich myšlení hrály právě metaforické výrazy nezastupitelnou úlohu.

Velká pozornost figurativnímu jazyku začala být věnována v antice, kdy se poprvé setkáváme také s výrazem metafora.¹⁸ Předsókratovští myslitelé se sice ještě problematikou

¹⁶ *Aki* (秋).

秋

(一)

秋が来た

秋が来た

おにわの柿はあかい顔

木の葉もまねしてあかい顔

(二)

秋が来た

秋が来た

一人で庭に立っていると

木の葉はさらさらよってくる

ぼくをめぐってよってくる

(Macumoto, 1990: 19)

¹⁷ Zdenka Švarcová podotýká, že „také básník může zklamat či potěšit svého posluchače či čtenáře použitím standardního, konvenčního nebo dokonce základního idiomu. Ovšem pokud je uveden na správném místě, obohací takový výraz báseň stejně, jako originální metafora ozdobí obyčejný hovor.“ (Švarcová, 2003: 110)

¹⁸ Řecký termín *metapherein* lze doslova přeložit jako „přenesení významu“.

Podzim

(1)

Přišel podzim,

přišel podzim.

Kaki na zahradě mají červenou tvář,

i listy stromu je napodobují svou červenou tvář.

(2)

Přišel podzim,

přišel podzim.

Když stojím sám na zahradě,

listy stromu se šešestivě přibližují,

přibližují se přímo ke mně.

metafor na teoretické úrovni nezabývali, ve svých spisech je ale velice hojně používali a jejich účinku si byli vědomi; významné místo měly metafor i v Platónově tvorbě, např. dialog *Protágorás* je celý založen na tom, že Sókratés a Protágorás používají metafor rozdílným způsobem. Teoretickému studiu metafor se jako první věnuje až Aristotelés, jehož vymezení metafor je poměrně široké, pod tento pojem totiž řadí i další dva tropy,¹⁹ které jsou dnes obvykle označovány jako metonymie a ironie, příliš velký rozdíl ovšem nečiní ani mezi metaforou a přirovnáním, ačkoli formálně tyto kategorie rozlišuje,²⁰ a v *Rétorice* dokonce pod pojem metafora zařazuje i pořekadla a nadsázky (viz Aristotelés, 1948: 215). Aristotelés metaforu vyzdvihuje především jako jedinečný řečnický prostředek (viz Aristotelés, 1948: 189),²¹ je si ovšem vědom i kognitivní moci, kterou metafora má (srov. Eco, 2004: 238). Upozorňuje, že špatně použitá metafora není přesvědčivá, a tak dříve nejenom neobohacuje, ale přímo mu škodí (srov. Aristotelés, 1948: 193), a nabádá, aby těchto tropů, stejně jako dalších poetických prostředků, bylo užíváno s mírou.²² Na Aristotelovo zkoumání navazuje i spis *O stylu* připisovaný Démétriovi z Faléru, který se věnuje také používání řečových figur, především metafor, v každodenní komunikaci.²³

Zájem o obraznou řeč nepohasl ani ve starověkém Římě; i zde si tropů vysoce cenili především řečníci, jak o tom svědčí např. Quintilianovo vyzdvihování metafor v jeho *Základech rétoriky*.²⁴ Obdobně jako Aristotelés neshledává ani Quintilianus jako podstatný rozdíl mezi metaforou a přirovnáním,²⁵ odlišuje ale metaforu od dalších tropů, kterými se jmenovitě zabývá, zároveň ovšem upozorňuje, že někdy jednotlivé tropy splývají a svůj účinek tak násobí (srov. Quintilianus, 1985: 389). Na rozdíl od Aristotela se Quintilianus věnuje především praktickému použití metafor a s odvoláním na praxi všech řečníků

¹⁹ Tropus je „básnické pojmenování, užití zejména jednoho jevu pro označení jevu jiného, třeba velmi vzdáleně podobného“ (Brukner, 1997: 341). „Přenášení významu v tropu může probíhat trojím způsobem: a) na principu věčných nebo logických souvislostí (metonymie), b) na základě podobnosti (metafora) nebo c) kontrastu (ironie)“ (Vlašín, 1984: 393).

²⁰ Např. v *Rétorice* Aristotelés uvádí, že „také příměr je metaforickým vyjádřením, neboť rozdíl mezi nimi je nepatrný.“ (Aristotelés, 1948: 194)

²¹ Aristotelés zdůrazňuje především estetickou a komunikační funkci metafor, metafora má podle něho nejenom libě působit, ale musí také učinit sdělení jasným (viz Aristotelés, 1948: 189–191).

²² „Nápadně užívati tohoto způsobu je směšné“ (viz Aristotelés, 1996: 35).

²³ Autor díla se vyjadřuje také k otázce pravdivosti metafor, i současní myslitelé zabývající se teorií významu tak často citují slavný výrok z tohoto spisu: „Metaforické koncepce mohou být tak pravdivé jako jakékoli jiné.“ (Viz např. Turner, 1994: 104–105)

²⁴ Metafora „nám byla dopřána samou přirozeností, takže i lidé neučení a postrádající cit ji často užívají, a k tomu je tak příjemná a skvělá, že svítí svým vlastním světlem v řeči jakkoli skvoucí. Nemůže být totiž všední, nízká ani nelibá, jen když je správně použita.“ (Quintilianus, 1985: 382–383)

²⁵ Quintilianus metaforu označuje za „zkrácené přirovnání“ a uvádí i dnes používané měřítko k rozlišení obou tropů: „přirovnání obsahuje srovnání s věcí, kterou chceme vyjádřit, kdežto metafora se dává místo oné věci.“ (Quintilianus, 1985: 383)

Cicera varuje před nevhodným užíváním tohoto poetického prostředku (viz Quintilianus, 1985: 384).²⁶

Množství metaforických výrazů a bohatou symboliku nalezneme i v nejstarších dochovaných japonských literárních památkách, oplývají jimi především básnické sbírky *Manjóšú* či *Kokinwakašú*,²⁷ řečové figury a symboly ale používají i méně poetická díla, např. kroniky *Kodžiki* a *Nihonšoki*.²⁸ V předmluvě ke sbírce *Kokinwakašú* se také poprvé v japonské historii objevují teoretické úvahy o obrazné řeči – autor předmluvy, Ki no Curajuki, vychází při hodnocení japonských básní ze starého čínského principu třídění poezie a své rozdělení do „šesti správných typů“²⁹ zakládá především na použití obrazných výrazů (viz Švarcová, 2005a: 201–202).³⁰

Ačkoli v období antiky byla metafora v západním světě studována a oceňována jako důležitá řečová figura, středověcí křesťanští myslitelé k ní často přistupovali se značnou nedůvěrou. Důležitou roli ve škarohlídkém pohledu na metaforu hrála nepochybně i skutečnost, že v antickém světě byly řečové figury oblíbeným nástrojem řečníků, tedy osob, které z pohledu křesťanských teologů svou argumentací mnohdy zavádějí své bližní na scestí. Starší středověká filozofie se tropy příliš nezabývala; pokud se této problematice někteří myslitelé věnovali, soustředili se téměř výhradně na otázky metaforické interpretace *Bible* a teologických textů. Z raných středověkých filozofů se v tomto směru k tématu metafor vyjadřoval např. Aurelius Augustin, jehož názory později našly ohlas u Tomáše Akvinského, který se o metaforu zajímal také v souvislosti s jejím výskytem v *Bibli*.³¹ Akvinský ovšem užívá pojem metafora ve velmi širokém významu, zahrnuje pod něj i podobenství, u něhož sice antičtí filozofové připouštěli metaforický ráz, nicméně od vlastní metafory jej důsledně odlišovali. Tento myslitel dochází k závěru, že metafor v Písmu jsou vhodné a prospěšné, poněvadž mohou učinit sdělení jasnějším a názornějším, zároveň ale také mají schopnost zakrývat božské před nehodnými (viz Akvinský, 1949: 11–12); Akvinský tak odkrývá

²⁶ Quintilianus upřednostňuje komunikační funkci metafor před její funkcí estetickou, poněvadž druhou z těchto funkcí může plnit i jiný tropus, např. synekdocha (srov. Quintilianus, 1985: 385).

²⁷ *Manjóšú* (万葉集, *Sbírka bezpočtu listů*, kol. 760), *Kokinwakašú* (古今和歌集, zkráceně *Kokinšú*, 古今集, *Sbírka starých a současných básní*, kol. 905).

²⁸ *Kodžiki* (古事記, *Záznamy o starých věcech*, 712), *Nihonšoki* (日本書紀, zkráceně *Nihongi*, 日本紀, *Záznamy o naší zemi*, 720); v prozaických textech první kroniky se uplatňuje tzv. *kanbun* (literární čínština používaná v Japonsku, v *Kodžiki* se vyskytuje buď s čistě čínskou slovní zásobou a větnou skladbou nebo v modifikované podobě a čtený japonsky) nebo čínské znaky použité foneticky, verše jsou ale psány japonsky, druhá kronika je psána celá čínsky (viz Švarcová, 2005a: 206).

²⁹ Jap. *rikugi* (六義); toto rozdělení bylo známo již z čínské *Knihy písní* (*Š'-t'ing*) (viz Švarcová, 2005a: 201–202).

³⁰ Ki no Curajuki rozeznává „*soe uta* – duchaplné básně s aluzemi, *kazoe uta* – juxtapozice výrazných, přikrášlených básnických obrazů, *nazurae uta* – básně se skrytými významy a hádankami, *tatoe uta* – básně s působivými prostými metaforami, *tadakoto no uta* – vyjádření ušlechtilé myšlenky a *iwai uta* – básně oslavné.“ (Švarcová, 2005a: 202)

³¹ Tomáš Akvinský se této problematice podrobně věnuje v 9. článku své *Sumy teologické*.

skutečnost, že často je ke správné interpretaci metaforického vyjádření potřebné, aby tvůrce i recipient metaforý sdíleli určitá stejná východiska, která jim umožní řečovou figuru pochopit, poněvadž obrazná řeč může v jiném kulturním či sociálním prostředí svou vypovídací funkci ztratit.³² Akvinský ve své argumentaci také poukazuje na zřejmou skutečnost, že biblické metaforý nejsou míněny „ve vlastním smyslu o božském“ (Akvinský, 1949: 12), a odhaluje tak jednu z nejvýznamnějších charakteristik obrazné řeči – čtenáři či posluchači je jasné, že nejde o doslovné sdělení, metafora tak může být nesrozumitelná či špatně pochopená, nikoli však zavádějící v tom smyslu, že by ji někdo chápal doslovně.

Problematikou řečových figur v nenáboženském kontextu se ve středověku zabýval např. Dante Alighieri, který v *Novém životě* rozvíjí úvahy o podstatě výrazu „láska“ v básni, v níž jsou tomuto citu připisovány lidské vlastnosti, jako je chůze, smích či řeč. K tomuto paradoxu přistupuje z hlediska scholastiky, v jejímž rámci se pokouší nalézt podstatu těchto metaforických obrazů a dochází k závěru, že báseň činí z lásky, která je pouhým akcidentem, tělesnou substancí,³³ a vzápětí dodává, že básníci se často nespokojují s tím, že akcident jako substancí představují v nepřímé řeči, ale mnohdy z něho činí i účastníka rozhovorů (srov. Alighieri, 1969: 55–56). Alighieri zpředměťňování akcidentů připouští jako zvláštní nástroj poetické mluvy pod podmínkou, že autor je schopen vysvětlit, co řečovou figurou míní;³⁴ touto poznámkou naráží na nešvar, jímž bylo používání bezobsažných „krásných“ výrazů ve všech dobách.

Kritický přístup většiny středověkých myslitelů k obrazné řeči našel ohlas i u některých novověkých filozofů. Mezi nejznámější odpůrce metaforý patřil Thomas Hobbes, který uvádí tuto figuru jako jedno ze čtyř základních „zneužití jazyka“, poněvadž užívá slova „v jiném smyslu, než pro jaký byla stanovena.“ (Hobbes, 1996: 26) Hobbesův nepřátelský postoj k metafoře sdílel také jeho krajan John Locke, který ovšem nezavrhne pouze ji, ale veškerou figurativní řeč.³⁵ Odmítavý postoj obou filozofů k řečovým figurám ale pramenil především z toho, že i je pojímali jako nástroj rétoriky a jejich použitím v krásné literatuře se

³² Toto ovšem neplatí pouze o obrazné řeči, ale obecně o všech náznacích a nepřímých sděleních. Mišima např. v jedné pasáži v *Chrámu úsvitu* velmi realisticky líčí scénu, kdy se mladý právník zaměstnaný v Hondově firmě snaží zamaskovat telefonní hovor se svou přítelkyní používáním velmi úřední mluvy. Honda, který telefonátu naslouchá, tak uvažuje o tom, že oba mladí lidé „zřejmě sdílejí tajný jazyk a mluví spolu prostřednictvím úřednického žargonu.“ (Mišima, 1996a: 296; Mishima, 2001b: 266)

³³ Ve scholastické filosofii pojem *substance* (podstata) označuje „věc samu o sobě“, tedy souhrn těch vlastností, které ji činí tím, čím je; *akcident* (přívlastek) je nahodilá či dočasná vlastnost, která existuje jen jako projev substance.

³⁴ „Neboť by bylo velikou hanbou, kdyby někdo rýmoval o věcech pod přioděním figur anebo přízdob řečnických, a potom, jsa tázán, nedovedl svá slova vysvětlit z takového šatu tak, aby měla skutečný smysl.“ (Alighieri, 1969: 57)

³⁵ „Veškeré vyumělkované a figurativní použití slov, které slouží výmluvnosti, není dobré k ničemu jinému než k vnuknutí špatných myšlenek a k roznicení vášní, a tím zavádí ke špatnému úsudku.“ (Locke, 1959: 146)

nezabývali. Hobbesův a Lockův pohled na obraznou řeč byl ale i v samotné Anglii, v níž se metafora stala velmi oblíbeným výrazovým prostředkem, spíše ojedinělý.³⁶ Velmi vstřícný postoj k obrazné řeči zaujal Giambattista Vico, který v *Základech nové vědy o společné přirozenosti národů* zdůrazňuje význam obraznosti v procesu lidského chápání. Podrobně se zabývá také metonymií, synekdochou a ironií, ale podotýká, že metafora je „nejskvělejší i nejpotřebnější“ z tropů a zručně vytvořenou metaforu, která věcem přisuzuje smysly a vášně, dokonce označuje za „malý mýtus“ (Vico, 1991: 168–169). Nezaujatě se k metafoře naopak snažil přistupovat Étienne Bonnot de Condillac, který ji označuje za nápodobu smyslových obrazů, domnívá se ovšem, že patří k jazykovým prostředkům, které používaly především primitivní národy, rozvinutější národy podle něho ve svých jazycích používají obrazů méně (srov. Condillac, 1974: 170, 174–175). Condillac také upozorňuje, že k porozumění literárnímu dílu nestačí pouze rozumět textu, je potřeba pochopit i kulturu, v níž dílo vzniklo.³⁷ Pro člověka z odlišného kulturního prostředí mohou být figurativní výrazy zcela nesrozumitelné.³⁸

Poměrně velké pozornosti se figurativní řeč těšila mezi německými osvícenci, kteří začali rozeznávat vnější a skrytý, respektive doslovný a figurativní význam metafor (viz Otabe, 1995: 9). Metafora byla označována za druh výrazu, který dokáže zprostředkovat pravdu lidem, již nejsou schopni jejího rozumového poznání, zdůrazňována byla i její estetická funkce a působnost na lidské smysly. Johann Christoph Gottsched tak například definuje metaforu jako prostředek, který používá místo doslovného výrazu jiný pojem, jenž vykazuje určitou podobnost s daným objektem, a vyvozuje z této definice závěr, že metafora vlastně vyjadřuje svůj význam prostřednictvím smyslové představivosti (viz Otabe, 1995: 12–13). Podle Gottscheda je metafora smysluplná, pokud nás přinutí myslet v jednom okamžiku na dvě rozličné věci (viz *ibid.*: 14). Michael Conrad Curtius označuje přirovnání za nástroj, který nejasné věci „ozřejmuje a vykládá“, a my tak jeho prostřednictvím překonáváme omezenost našich poznávacích schopností; svým pojetím přirovnání tak Curtius předznamenává přístup typický pro kognitivní vědu (viz Otabe, 1995: 19–20). Vlivu metafor na lidské poznávání se věnuje také Johann Georg Sulzer, podle nějž každá vhodně použitá

³⁶ Metaforické výrazy hojně používali spisovatelé i řečníci, neotřelými metaforami proslul např. William Shakespeare. Metafora byla v alžbětinské Anglii považována za základní výrazový prostředek vzdělaneckého a literárního jazyka a dosahovala vysoké úrovně sofistikace.

³⁷ „Nepocitovali věci jako my, a nemohli je tudíž vyjadřovat stejným způsobem. Abychom mohli ocenit jejich díla, bylo by třeba uvažovat o povaze národů, pro něž je psali.“ (Condillac, 1974: 175)

³⁸ Nesrozumitelnost ovšem nemusí být způsobena pouze odlišným národním prostředím, velkou roli zde může hrát i vzdělání, zájmy či třeba generační příslušnost. Např. tradiční japonské básnické formy *haiku* či *tanka*, které často vycházejí z obrazného vyjádření, jsou bez patřičných souvislostí mnohdy nesrozumitelné nejen pro cizince, ale i pro současné mladé Japonce.

metafora ruší některou z mezí našeho poznání, protože pomáhá pochopit ideu, která by bez ní byla nejasná; takovéto poznání je ovšem spíše intuitivní než rozumové.³⁹

Immanuel Kant, jímž epocha německého osvícenectví vrcholí a zároveň také končí, se ve svých úvahách o básnictví a sdělování estetických idejí, které jsou explicitně nevyjádřitelné, věnoval problematice přirovnání. „Právě tento básnický prostředek mu dovolil nenásilně pojmut poezii nikoli jako umění jazyka, nýbrž jako umění na jazyku nezávislých představ, estetických idejí.“ (Hlobil, 1996: 9) Přímo metaforou se Kant nikdy nezabýval, je ale možné, že mezi metaforou a přirovnáním neviděl podstatný rozdíl⁴⁰ obdobně jako další z velkých německých filozofů Georg W. F. Hegel, který metaforu dokonce pojímal jako „zestručněné přirovnání“ (Vlašín, 1984: 301).⁴¹ Ani Hegelův mladší současník Arthur Schopenhauer neviděl podstatný rozdíl mezi metaforou a přirovnáním. Ve svých úvahách vycházel z Aristotelova tvrzení, že tvůrce metafor musí být schopen pozorovat podobnost mezi věcmi (srov. Aristotelés, 1996: 36), tento předpoklad ale aplikuje na přirovnání a vyvozuje z něho závěr, že tvorba pojmů spočívá právě na této řečové figuře, kterou „ve věcech uchopujeme podobné a vypouštíme nepodobné“ (Schopenhauer, 1994: 48).⁴² Podle Schopenhauera je lidské chápání založeno na tomto rozpoznávání vztahů, k jasnějšímu a zřetelnějšímu porozumění proto dochází, jsou-li věci, ve kterých podobné odhalujeme, hodně odlišné (viz Schopenhauer, 1994: 48).

Od konce 19. století se metaforami zabývají intenzivněji také američtí myslitelé, např. Charles Sanders Peirce zařazuje metaforu mezi ikonické znaky a definuje ji jako „přenesené zobrazení podtrhující například některou důležitou vlastnost příslušného předmětu, jevu nebo události“ (Černý, 1996: 421). Stupňující se zájem o metaforu však začíná být patrný až v prvních desetiletích minulého století,⁴³ zesílil pak zvláště po 2. světové válce,⁴⁴

³⁹ V *Obecné teorii krásných umění (Allgemeine Theorie der schönen Künste)* Sulzer poznamenává: „Metafor v jazyce v sobě obsahují všechny pravdy, z nichž lidé vidí pouze polovinu či které pouze zahlédli v dálce bez toho, aby je byli schopni rozvinout. (...) Každý cítí více pravdy, než je schopen dát najevo“ (Otabe, 1995: 23).

⁴⁰ Tomáš Hlobil ovšem vysvětluje Kantův nezáměr o metaforu jako úmyslný. Podle jeho názoru se filozof metafore vyhnul proto, že by mu jeho koncept narušila; pokud by se metaforou zabýval, musel by totiž připustit, že v „základech poezie tkví jazyk jako východisko představ“ (Hlobil, 1996: 10).

⁴¹ Hegel se v *Estetice (Vorlesungen über die Ästhetik)* věnuje poměrně podrobně „přirovnání“, mnohé z jeho příkladů by však mohly být označeny jako metaforická přirovnání či dokonce jako metafora.

⁴² „Dokud je mi totiž určitý vztah znám z jednoho jediného případu, je mé poznání pouze individuální, tudíž vlastně jen názorné: jakmile však týž vztah uchopím alespoň ve dvou různých případech, mám pojem o celém druhu vztahu, tedy poznání hlubší a dokonalejší.“ (Schopenhauer, 1994: 48)

⁴³ Například italští neolingvisté ve 20. letech zastávali názor, že jazyk je v zásadě výrazem estetického citění, a upozorňovali na skutečnost, že v jazyce dochází ke změnám slovního významu a jazykové struktury. Změny slovního významu přitom pokládali za důsledek užívání metafor, zatímco změny jazykové struktury naopak přičítali vzájemnému působení duchovních kultur (viz Černý, 1996: 122).

⁴⁴ Ernard McMullin výstižně poznamenal: „V současné době se objevuje každoročně více textů o metafore, než jich bylo napsáno během celých dějin myšlení před rokem 1940.“ (McMullin, 1995: 383)

kdy obrazná řeč přestala být doménou filozofů a začala se těšit značné pozornosti i mezi lingvisty a literárními vědci;⁴⁵ metafora ale není výhradní záležitostí těchto oborů, které víceméně navázaly na její předchozí studium, významnou úlohu hraje například i v psychiatrii. S metaforami pracoval již Sigmund Freud ve svých výkladech snů⁴⁶ a směs metafor, vyprávění příběhů a hypnózy používal i jeden z jeho nejznámějších následovníků Milton Hyland Erickson. Od 70. let 20. století zkoumá metaforu intenzivněji také psychologie, např. významný holandský psycholog Douwe Draaisma nahlíží na metaforu jako na „jednotu protikladů“ a upozorňuje na zajímavou skutečnost, že metafora používá konkrétní obrazy k pochopení abstraktních vztahů (viz Draaisma, 2003: 23).

Jeden ze směrů, jimiž se zkoumání metafory ve 20. století ubíralo, nastínil Ivor Armstrong Richards v knize *Filozofie rétoriky*,⁴⁷ v níž kritizoval pojmání metafory jako odchylky od běžné jazykové praxe a upozorňoval, že tento tropus je naopak charakteristickým a nepostradatelným jazykovým zdrojem (srov. Wellek, 1996: 277). Richards však zároveň zdůrazňoval nutnost odlišovat metaforu coby všudypřítomný princip jazyka od metafory poetické (srov. Soskice, 1995: 293). Na Richardsovo zkoumání navázal Max Black, který na začátku 60. let představil svůj interaktivní pohled na metaforu, podle nějž má každá metafora dva rozdílné smysly, hlavní a vedlejší. Hlavní smysl získává nové rozměry právě v okamžiku, kdy do něj vstoupí smysl vedlejší. V metafoře na sebe vzájemně působí⁴⁸ dva systémy implikací,⁴⁹ které poskytují nový a nenahraditelný prostředek při kládání významu (srov. Soskice, 1995: 291). Pojetí metafory, které připomíná Blackovu koncepci hlavního a vedlejšího smyslu, můžeme nalézt i u jednoho z nejznámějších současných japonských lingvistů Watanabeho Minorua, který v díle *O podstatě japonského jazyka* rozvíjí teorii významových vrstev výrazu.⁵⁰ Tuto teorii aplikuje i na metaforu, na niž nahlíží jako na aktuální případ obratu ve vrstvách příznaku významu, kdy nad výše situovaným příznakem ze zřejmé vrstvy převládá níže situovaný příznak ze skryté vrstvy.“ (Watanabe, 2000: 83)

⁴⁵ Metaforou se zevrubně zabývali zástupci většiny významných literárněvědných směrů, významnou roli hrála v tzv. cambridgeské škole, americké nové kritice, ruském formalismu i českém strukturalismu, teoretický zájem o metaforu je ale patrný i mezi samotnými autory (viz Pavelka, 1982: 23).

⁴⁶ Samo freudovské *nevědomí* je ve velké míře metaforické přirozenosti.

⁴⁷ *The Philosophy of Rhetoric*.

⁴⁸ Anglicky *interact*, odtud Blackův výraz *interaktivní metafora*

⁴⁹ Hlavní i vedlejší smysl v sobě zahrnují celou řadu klíší, např. metafora „člověk je vlk“ spočívá v obecně sdílené znalosti určitých povahových rysů, které připisujeme člověku a vlku, tedy pojímám jako „divoký“, „bezohledný“, „vytrvalý“ atp.

⁵⁰ Watanabe rozlišuje zřejmý význam a skrytý smysl a uvádí, že horní významovou vrstvu výrazu tvoří prvořadý význam, zatímco zřejmý význam a skrytý smysl jsou propojeny prostřednictvím okrajové příznakové vrstvy.

Velkou pozornost vzbudil svým výkladem metafor v proslulé stati *Co znamenají metafor*⁵¹ Donald Davidson, který vyslovil tvrzení, že je v rozporu s řadou uznávaných teorií: „Metafora znamená to, co znamenají slova v jejich nejdoslovnější interpretaci, a nic jiného.“ (Davidson, 2001a: 245) Davidson tak zcela odmítá pojetí metafor jakožto prostředku přenášení významu i myšlenku, že metafora má vedle svého doslovného významu ještě nějaký zvláštní význam či smysl. I když podle něho nelze metaforu parafrázovat, protože „metafora neříká nic kromě svého doslovného významu“ (Davidson, 2001a: 246), je k porozumění metafoře nutná její interpretace. Toto pochopení je ale vždy spojeno s osobním tvůrčím přístupem, protože neexistuje žádný ‚návod‘ jak odhalit, co metafora ‚znamená‘ (viz Davidson, 2001a: 245).⁵² Specifický pohled na obrazné výrazy můžeme vysledovat v názorech Bettine Menke,⁵³ která se domnívá, že tropologický rozměr jazyka je něčím, co narušuje západní koncepci poznání pravdy. Snaha o logickou jednoznačnost a přesné vytyčení pojmů, která je typická pro okcidentální přístup k pravdě, je však v případě obrazných výrazů značně zavádějící (srov. Menke, 1999: 131).⁵⁴ Menke se podrobně věnuje otázce doslovného a figurativního významu tropů a upozorňuje, že není „možné podat sémantický překlad figurativně i doslova značících ‚míst‘,“ (Menke, 1999: 131) protože gramatická struktura, která může být naprosto shodná u výroků použitých s různými záměry, rozlišení těchto dvou typů významu neumožňuje.⁵⁵ Menke tak dochází ke stejnému názoru jako Paul de Man, text lze číst dvěma různými způsoby, nelze v něm ale hledat „dva významy, které by stály vedle sebe.“ (Man, 1988: 42)⁵⁶

⁵¹ *What Metaphors mean* in Davidson, 2001a.

⁵² Davidson používá poetické přirovnání metafor ke snu: „Metafora je snovým dílem jazyka a jako všechna snová díla zrcadlí stejně mnoho z interpreta jako z tvůrce. Interpretace snu vyžaduje spolupráci mezi snícím a bdícím, i pokud je to tatáž osoba; a interpretace sama je dílem představivosti. Porozumění metafoře je stejně tak tvůrčím úsilím jako její vytváření, a stejně tak málo je řízeno pravidly.“ (Davidson, 2001a: 245)

⁵³ Bettine Menke se figurativními výrazy zabývá z hlediska dekonstrukce a jejich rozbor spojuje s otázkou konstituce významu. Ve svých úvahách se opírá především o názory Paula de Mana a Christopa Menkeho.

⁵⁴ Menke zastává názor, že podstatou západní logiky je odmítání všech dvojznačností a snaha po nalezení jednoznačné pravdy, které se projevují i v přístupu k jazyku a literatuře (viz Menke, 1999: 122). Pro japonské myšlení je charakteristický opačný přístup – ‚přirozené‘ není mnohdy ‚jednoznačné‘, to, co se západní logice může zdát protikladné, často v japonském myšlení harmonicky koexistuje.

⁵⁵ „Doslovné a figurativní čtení se navzájem popírá. (...) Jde o nerozhodnutelnost mezi způsoby čtení, které si *protiřečí* a přitom jsou na sebe *navzájem odkázané*.“ (Menke, 1999: 132) Bettine Menke zde naráží na stejný problém jako Donald Davidson, který ze srovnání metafor a lži vyvozuje, že zcela totožná věta může být použita s různými záměry – rozdíl mezi dvěma stejnými výroky tedy nespočívá v jejich sémantickém významu, ale v postoji mluvčího (viz Davidson, 2001a: 258–259).

⁵⁶ Paul de Man demonstruje zkřížení různých způsobů čtení na metafoře a metonymii a dochází k závěru, že tyto způsoby četby „se musí v přímé konfrontaci vztahovat k sobě navzájem, protože jedna je právě ten omyl, který druhá odhaluje a který musí odstraňovat.“ (Man, 1988: 42)

Na konci 70. let minulého století se tématem figurativní řeči začala zabývat také kognitivní věda,⁵⁷ která metaforu pojímá jako jeden ze základních principů formujících lidský život. Kognitivisté zavrhnou všechny teorie, které metafoře připisují nelogičnost, a prosazují názor, že metaforika naopak silně ovlivňuje logické myšlení (srov. např. Radman, 1995b: 256). Na rozdíl od ostatních odborníků se ale kognitivní vědci zabývají především konvenčními metaforami používanými v každodenní komunikaci, jejich zájem o umělecké metafory je tak spíše okrajový (Vaňková, 2005: 96). Průkopníky kognitivního zkoumání metafor se stali George Lakoff a Mark Johnson, kteří k této problematice přistupují především z hlediska kognitivní lingvistiky.⁵⁸ Ve své práci *Metafory, kterými žijeme*⁵⁹ vycházejí oba vědci z předpokladu, že metafora⁶⁰ je nedílnou součástí lidského pojmového systému, v jehož rámci nejenom myslíme, ale i jednáme, není tedy pouze ozdobou či jasnějším znázorněním, ale spočívá v samém základu lidského myšlení. Lakoff a Johnson rozlišují tři typy metafor – strukturní, orientační a ontologické.⁶¹ O strukturních metaforách hovoří tehdy, je-li určitý vysoce strukturovaný a přesně vymezený pojem využíván ke strukturalizaci jiného pojmu;⁶² tyto metafory jsou velmi silně kulturně zakořeněny a zpětně ovlivňují naši zkušenost a činnost (viz Lakoff, 1981: 3–6).⁶³ Orientační metafory organizují celý náš systém pojmů z hlediska prostorového uspořádání (viz ibid.: 14)⁶⁴ a ontologické metafory odrážejí lidskou zkušenost s fyzickými objekty (srov. ibid.: 33–34).⁶⁵ Všechny typy metafor prostupují celý náš pojmový systém, protože často cítíme potřebu uchopit abstraktní či nejasně vymezené výrazy lépe

⁵⁷ Kognitivní věda vznikla přibližně v polovině minulého století a brzy se rozdělila do několika směrů, dnes se pod tento pojem řadí umělá inteligence, neurální věda, kognitivní psychologie, kognitivní, aplikovaná a počítačová lingvistika a kognitivní filozofie. Kognitivní vědci všeobecně vycházejí z předpokladu, že lidská mysl je systém, který získává, zpracovává a dále přenáší informace, svou pozornost proto zaměřují na vztah mysli ke znalostem, s nimiž pracuje.

⁵⁸ „Kognitivní lingvistika se vymezuje jako ta část kognitivní vědy, která se zabývá popisem a vysvětlováním mentálních struktur a procesů lidského jazyka. V centru zájmu kognitivní lingvistiky přitom stojí zkoumání interakce mezi reprezentací a zpracováním jazykových znalostí.“ (Schwarzová, 2009: 5)

⁵⁹ *Metaphors We Live By* (1980).

⁶⁰ Výraz metafora autoři používají i jako ekvivalent „metaforického pojmu“, výslovně ovšem upozorňují, že rozlišují mezi „metaforou“ a „metonymií“, které považují za „dva rozdílné druhy procesů“, připouštějí ale, že také metonymie, která je primárně referenčním prostředkem, může napomáhat pochopení stejně, jako to činí metafora (srov. Lakoff, 1981: 36).

⁶¹ Oldřich Král definuje strukturní metafory jako „analogické strukturování jednoho pojmu na základě druhého pojmu“, orientační metafory jako „systémové organizování celé řady pojmů vůči sobě navzájem“ a ontologické metafory jako „diskrétní odkazování jedné entity/substance k druhé“ (Král, 2004b: 19).

⁶² Např. metafora „Spor je válka.“ odhaluje, že na vedení sporu pohlížíme jako na válčení.

⁶³ Autoři ovšem rozlišují subkategorizaci (např. „Spor je rozhovor.“) a metaforickou strukturaci (např. „Spor je válka.“), upozorňují ale, že je nelze v některých případech jednoznačně odlišit (viz Lakoff, 1981: 83–85).

⁶⁴ Důležitou úlohu při vytváření těchto metafor hrají prostorové pojmy (nahoru-dolů, uvnitř-venku atp.).

⁶⁵ Pro ontologické metafory je typický častý výskyt personifikace, která nám umožňuje chápat určité jevy našeho světa v důvěrně známých termínech; pokud např. z inflace uděláme protivníka („inflace útočí“, „inflace zničila“ atp.), vysvětluje nám to, proč nás postihly ztráty (viz Lakoff, 1981: 33–34).

prostřednictvím jiných pojmů, jímž rozumíme jasněji (srov. *ibid.*: 115);⁶⁶ Zdravko Radman dodává, že metafory nevymezují pojem jednoznačně, ale právě jejich neurčitost umožňuje jasněji zachytit jeho význam.⁶⁷ Přemýšlení o jevech se v případě metafory více nebo méně systematicky přenáší z jedné oblasti do druhé, tedy ze zdrojové oblasti, která bývá konkrétní povahy – souvisí nejčastěji s tělesností a smyslovým vnímáním a všeobecně s lidskou každodenní zkušeností – do oblasti cílové, kterou tvoří jevy abstraktního charakteru, tedy emoce, kognitivní procesy, sociální vztahy atp. Kognitivní vědci proto problematiku metafory neomezují pouze na verbální komunikaci, ale zdůrazňují, že tento tropus je především záležitostí kognice, metaforický je celý „náš konceptuální systém, naše myšlení, vidění světa“ (Vaňková, 2005: 96–97)⁶⁸ a její realizace v modu jazyka je až sekundární – stejně tak se může realizovat v neverbálních kódech, např. graficky, scénicky, ve snové symbolice, v rituálech atp.

3.2 Metaforické výrazy a symbolika

Názory na funkci a význam obrazných výrazů se lišily nejenom v průběhu dějin a v různých částech světa, ale zcela odlišné pohledy můžeme nalézt i u myslitelů žijících v téže době a kultuře, na současný přístup k obrazné řeči je tak možné vztáhnout výstižnou charakteristiku pohledu na metaforu, kterou podává Douwe Draaisma: „To, že metafory vyjímají slova z jejich běžného kontextu a přenášejí význam do kontextu nového, je asi tak to jediné, v čem panuje v literární vědě shoda. Jaký je přesně vztah mezi dvěma kontexty, jak se metafory vztahují ke skutečnosti, zda je možno všechny metafory vyměnit za doslovné popisy, nebo dokonce zda doslovné popisy vůbec existují – o žádné z těchto otázek neexistuje byt' i jen náznak shody.“ (Draaisma, 2003: 19)

U jednotlivých myslitelů můžeme nalézt celou řadu rozdílných definic, které obraznou řeč vymezují, ale také rozličné názory na to, jak metaforické výrazy na člověka působí. Většina starověkých a středověkých myslitelů se shodovala v názoru, že metafora především

⁶⁶ Na tuto skutečnost upozorňuje i Arthur Miller ve své definici apercepce: „Metafory nabízejí cestu, jak porozumět novým pojetím na základě těch, která již dobře známe. Tento důležitý kognitivní aspekt metafor se nazývá apercepce.“ (Miller, 1995: 201)

⁶⁷ „Metafory jsou považovány za nespolehlivé především proto, že jim je přičítána nepřesnost jejich odkazování. Ale mohou upřesňovat význam velmi osvětlujícím způsobem. Nedělají to přes jejich neurčitost, ale díky ní.“ (Radman, 1995b: 255)

⁶⁸ Srov. „Je-li systém pojmů, které užíváme, metaforický, pak jazyková metafora je na jedné straně prostředkem, jak naše myšlení a vidění světa vyjádřit, na straně druhé je i důležitým zdrojem evidencí o tom, jaký náš konceptuální systém vlastně je, jak je strukturován“ (Vaňková, 2005: 97).

zastupuje jiný výraz a poukazuje k objektu, o němž je schopna vypovídat lépe než obvyklé nemetaforické vyjádření. Výraz, k němuž metaforický pojem odkazuje, přitom může být užit v diametrálně odlišném smyslu, než jak je používán běžně. Akvinský ve svých úvahách o obrazném užití slov v Bibli v tomto ohledu uvádí příklad metaforu „Boží rámě“ a dokazuje, že smyslem tohoto obrazného vyjádření není snaha vystihnout Boží podobu, ale upozornit na schopnost Stvořitele efektivně jednat.⁶⁹ Ve starověku a středověku tak byla metafora chápána primárně jako prostředek sloužící k osvětlení určité výpovědi (srov. Aristotelés, 1948: 187). Kromě toho jí však byla přisuzována i funkce estetická – díky použití metaforického výrazu se totiž sdělení stává příjemným (srov. ibid.: 207; Quintilianus, 1985: 382—383). Antičtí a středověcí myslitelé si také již byli vědomi skutečnosti, že v metaforickém výrazu dochází k přenášení pouze některých z vlastností, které byly přisuzovány původnímu objektu. Často přitom nemusí jít ani o rysy, které původní objekt skutečně má.⁷⁰ Učida Masanori, který je ve svém přístupu k obrazným výrazům ovlivněn Aristotelem, uvádí, že často můžeme určitou kvalitu v označovaném intuitivně rozpoznat, i když je to *così*, co v něm původně nebylo.⁷¹ Již starověkým a středověkým filozofům bylo zřejmé, že metaforické výrazy mohou rozšiřovat či naopak zužovat význam pojmu, k němuž poukazují, a naznačovat tak skutečnosti, které nejsou plně explicitně vyjádřitelné. Obdobný názor na metaforické výrazy přetrvával i v novověku, kdy byla stále zdůrazňována především jejich poznávací a estetická funkce. Větší důraz byl ovšem kladen na první z těchto funkcí, a tak bylo na metaforické výrazy pohlíženo obvykle jako na nástroj napomáhající lidskému chápání (srov. Vico, 1991: 168), zejména pak v okamžiku, kdy pravdu nelze poznat rozumově (viz Otabe, 1995: 12). Podle Schopenhauera přirovnání napomáhají dokonce k hlubšímu a dokonalejšímu uchopování pravdy (viz Schopenhauer, 1994: 48).

V současné době jsou mnohdy metaforické výrazy považovány za pouhý estetický prostředek, který dílčím způsobem zasahuje i do oblasti významu. Např. Aleš Haman zařazuje metaforu do prostředků estetizace promluvy, které přesahují z roviny označujícího do roviny

⁶⁹ „(...) slovy se označuje něco vlastně a něco obrazně, a slovním smyslem není sám obraz, nýbrž co jest zobrazeno. Neboť, když písmo jmenuje Boží rámě, není slovní smysl, že by Bůh měl takový tělesný úd, nýbrž co jest tím slovem naznačeno, totiž síla k činům.“ (Akvinský, 1949: 14)

⁷⁰ Pokud proneseme větu „On je lev“, velmi pravděpodobně tím nemyslíme špinavého zapáchajícího starého lva, ale „lva v nejlepší formě“, lva jako symbol hrdosti a udatnosti. Vlastnosti, které ovšem chceme tímto označením zdůraznit, jsou vlastnosti lidské – metafora je zde proto založena na skutečnosti, že lvu ve všeobecném povědomí přisuzujeme kladné lidské vlastnosti, které pak zpětně přenášíme na člověka.

⁷¹ „Všeobecně označující musí být tím, co je důvěrně známé. Kvalita identická s určitou kvalitou, kterou obsahuje ono důvěrně známé, je pak objevena v označovaném, které není důvěrně známé.“ (Učida, 1993: 298) Učida uvádí jako příklad „Mladší sestra je přece květina.“ (*Imóto wa hana zo. 妹は花ぞ。*) Vyslovením této metaforu na okamžik přerušíme pojem „mladší sestra“ a oživí se pojem „květina“ (viz ibid.: 297). „Ale je obvyklé, že to, co existuje jako označované, má v okamžiku, kdy to vnímáme, už určité jméno. „Mladší sestra“, kterou přirovnáváme ke „květině“, existuje jako dobře známá entita. „Květina“ nám v důvěrně známé „mladší sestře“ vyjevuje drahocennou kvalitu.“ (Ibid.: 298)

označovaného, tedy významu (Haman, 1999: 75). Podle Romana Jakobsona je metafora i metonymie základním prostředkem rozvíjení promluvy.⁷² Viktor Krupa tvrdí, že metafora se snaží „jazykovými prostředky překonat neadekvátnost jazyka v určité situaci.“⁷³ (Krupa, 1990: 32) Tropý podle něho stavějí známé věci do nového světla a „svojí dvojplánovitostí zhušťují, kondenzují umělecký obraz a naplňují poetickou řeč bohatstvím konotací, jejichž hranice nejsou přesně a striktně vymezené.“ (Ibid.: 69) Hannah Arendt poeticky nahlíží na metaforu jako na „most přes propast mezi vnitřními a neviditelnými duchovními aktivitami a světem jevů“ a dodává, že „byla jistě největším darem řeči, jaký mohl být dán myšlení“ (Arendtová, 2001: 120). Někteří moderní myslitelé vidí nezastupitelnou funkci metaforických pojmů v jejich systematizaci lidského poznání a současném odhalování nových aspektů poznávané skutečnosti. Catherine Elgin se tak domnívá, že jednou z hlavních funkcí metafor je nový způsob klasifikace objektů,⁷⁴ a také Josef Hrabák vidí v metafoře prostředek pro vyjádření hodnocení či originálního vidění daného objektu;⁷⁵ podle Hrabáka dokonce „metafora vypovídá o skutečnosti více, než co by bylo sděleno nepřeneseným významem.“ (Hrabák, 1973: 61–62) René Wellek upozorňuje, že metaforické výrazy mohou zastupovat také tabuizované výrazy, používají se často například v případech, kdy nesmějí být vyslovena vlastní jména.⁷⁶ Zároveň však Wellek zdůrazňuje, že metafora se „nezrodila jen ze strachu. Metaforicky označujeme také to, co milujeme, u čeho se chceme pozastavit a o čem chceme rozjímat, co chceme vidět ze všech úhlů a z každého pohledu, jak se zrcadlí v konkrétním světle všech podobných věcí.“ (Wellek, 1996: 279) Také *Slovník literární teorie* uvádí metaforu jako efektivní nástroj poznání, zároveň však vyzdvihuje i její estetickou a emocionální funkci.⁷⁷ I podle *Estetického slovníku* je metafora především nástrojem

⁷² „Rozvíjení promluvy může probíhat po dvou sémantických liniích: jedno téma se spíná s druhým buď podobností, nebo soumězností. Metaforický postup je asi nejvhodnější termín pro první případ, metonymický postup pro případ druhý.“ (Jakobson, 1995: 69)

⁷³ „Odvrhne konvenční, zautomatizované mechanismy, při nichž hrozí, že by si jich příjemci ani nevšimli, že by je percepčně nevyčlenili z pozadí, a navrhuje nové, výstižnější řešení, které upoutají svou nevšedností.“ (Krupa, 1990: 32)

⁷⁴ „Jednou z funkcí metafor je představit nový způsob organizace tím, že zařadí pod určité označení předměty, které jsou klasifikovány odlišnými doslovnými označeními.“ (Elgin, 1995: 64)

⁷⁵ „Funkcí metafor není pouze pojmenovat předmět A místo předmětu B, nýbrž vyjádřit určité jeho hodnocení nebo originální vidění.“ (Hrabák, 1971: 74)

⁷⁶ Např. židovská tradice zakazuje nejenom zobrazování Boha, ale i používání jeho jména, které směl při zvláštních příležitostech pronášet pouze velekněz. Tabuizace Božího jména se promítla i do židovského písemnictví, a tak jak ve Starém zákoně, tak v dalších judaistických spisech nacházíme velké množství metaforických výrazů.

⁷⁷ Metafora „slouží emocionálnímu a fantazijnímu obohacení projevu a v krásné literatuře je důležitým prvkem obrazové výstavby, stupňuje intenzitu výrazu a emocionalitu textu; to je zvlášť patrné na řetězcích metafor, v nichž se všechny metafor vztahují k téže věci (jevu nebo představě); jejich účelem není tuto věc přiblížit, pomocí řady metafor se nepřipravuje postupně rozluštění, které je často zřejmé již na začátku, ale začleňují se do textu nové představové oblasti. (...) Metafora se tak stává složitějším a efektivnějším nástrojem poznání, než kdyby pouze vysvětlovala a znázorňovala věc, jev nebo představu, která je jejím podnětem a podmětem.“ (Vlašín, 1984: 225)

„získávání a zprostředkování významu, resp. poznání, který je účinný ve všech sférách jazyka.“ (Henckmann, 1995: 123)

Jak je zřejmé, většina myslitelů zabývajících se metaforickými pojmy přiznává, že jsou mocným nástrojem poznávání. Z tohoto důvodu se také v posledních desetiletích zvýšil zájem o jejich studium mezi vědci zabývajících se teorií poznání, a jak již bylo uvedeno, mimořádné pozornosti se těší v rámci kognitivní vědy. V kognitivismu metafora představuje mnohem více než jen jazykový prostředek. Kognitivisté hovoří o metaforických konceptech, které se projevují nejenom v umění,⁷⁸ ale v celém lidském bytí; tyto metaforické koncepty pak zpětně lidskou existenci nepozorovaně ovlivňují. Mezi známé japonské vědce, kteří se v současné době zabývají metaforou z hlediska teorie poznání, patří Otabe Tanehisa, podle jehož názoru se v metafoře vyjevují dokonce tři stupně zachycení pravdy – intuitivní poznání pravdy, smyslové vyjádření pravdy a hlas rozumu. Těmito třem stupňům poznání pravdy odpovídají tři základní funkce metafor: anticipací pravdy vede metafora rozum, umělé znaky činí přirozenými a kromě toho vyjasňuje intuitivní poznání (viz Otabe, 1995: 23–24). Otabe tak svůj pohled na metaforu opírá hlavně o německou osvíceneckou filozofii, v níž, podle jeho názoru, metafora byla především „prostředníkem mezi intuitivním a symbolickým poznáním“ (ibid.: 25).

K mnohdy zcela protikladnému pohledu přispívá i skutečnost, že neexistují jednoznačné a všeobecně přijímané definice jednotlivých tropů. Někteří autoři velmi pečlivě rozlišují různé typy obrazných vyjádření, jiní ovšem používají pojmy ‚metafora‘, ‚metaforičnost‘ či ‚metaforické výrazy‘ jako zastřešující termíny pro všechna obrazná vyjádření (viz Vaňková, 2005: 96; srov. Čermák, 1994: 164). I v moderní době se definice metafor a dalších tropů různí, a to nejenom v otázce jejich funkce, problematické je již všeobecné vymezení těchto pojmů, jednoznačné definice nepodávají ani literární a estetické příručky a slovníky,⁷⁹ a s potížemi se setkáváme i při odlišování metafor od přirovnání a metonymie.⁸⁰

⁷⁸ Uměním zde není míněno pouze umění literární, na nějž je studium metafor obvykle omezováno, ale i výtvarné umění či hudba.

⁷⁹ Např. podle *Estetického slovníku* metafora připisuje určité znaky jednoho předmětu jinému (viz Henckmann, 1995: 123), *Poetický slovník* uvádí, že metafora označuje určitý jev pojmenováním jevu jiného a na tomto základě oba jevy srovnává či konfrontuje, není ovšem „ledajakým záskokem slova za slovo, pojmu za pojem, ale dokonalým převtělením“ (Brukner, 1997: 203), v *Úvodu do studia literární vědy* se dočteme, že metafora je „přenesení významu na základě podobnosti pojmenování jevů“ (viz Petrů, 2000: 111) a *Čeština – řeč a jazyk* definuje metaforu jako pojmenování, které vzniklo „na základě vnější podobnosti denotátů“ (Čechová, 2000: 65).

⁸⁰ Roman Jakobson podotýká, že již jako středoškolák pochopil, že definice obrazných výrazů „jsou poměrně sterilní, a že bude nezbytné revidovat tento naprosto zastaralý arsenál, aby byl přeměněn do skutečně vědeckého nástroje.“ (Jakobson, 1988: 126)

Některé publikace směšují metaforu s přirovnáním, jiné své definice naopak staví právě na vymezení rozdílu mezi těmito pojmy;⁸¹ definice, které pokládají metaforu a přirovnání za dva odlišné jevy, se často opírají o aristotelovské gramatické rozlišování a mnohdy upozorňují na viditelný vnější znak, gramatickou spojku *jako*, která je typická právě pro přirovnání.⁸² Řada filozofů, např. Aristotelés, Quintilianus či Hegel, nevidí mezi metaforou a přirovnáním podstatný rozdíl, Watanabe Minoru chápe přirovnání, obdobně jako metonymii, jako jeden z druhů metafory,⁸³ pro Jiřího Levého nespočívá rozdíl mezi přirovnáním a metaforou v jejich podstatě, ale pouze v intenzitě, jakou každý z těchto jevů působí na čtenáře či posluchače⁸⁴ a Josef Viewegh se domnívá, že metafora, obdobně jako symbol, poskytuje větší možnost pro fantazijní prostor než přirovnání (viz Viewegh, 1999: 258). Řada literárních vědců vidí mezi přirovnáním a metaforou podstatné rozdíly, v názorech na to, v čem tyto odlišnosti spočívají, si ale mnohdy protiřečí. Setkáme se tak s názorem, že rozdíl mezi přirovnáním a metaforou spočívá v tom, že přirovnání věci srovnává, kdežto metafora je konfrontuje (viz Vlašín, 1984: 225), ale i s tvrzeními, že přirovnání je stejně jako metafora založeno na srovnávání, pohledy na to, jakým způsobem toto srovnávání probíhá, se ale opět různí – např. Eduard Petrů a Josef Hrabák shodně uvádějí, že implicitní srovnání, které přináší metafora, evokuje řadu konotací, ale explicitní srovnání, které poskytuje přirovnání, „směřuje k zachycení jednoho jasně vymezeného jevu“ (Petrů, 2000: 112; srov. Hrabák, 1973: 128; Hrabák, 1971: 70), setkat se můžeme ale i s názorem, že u přirovnání je sice zachována podřízenost jednoho jevu jinému, přesto je ale, stejně jako metafora, mnohovýznamové, poněvadž podřízený jev je často bohatě rozvinutý a vzbuzuje řadu dalších asociací (Brukner, 1997: 266–267). Jako určitý přechodný útvar mezi přirovnáním a metaforou vznikl i termín metaforické přirovnání, ani v definici tohoto jevu se však jednotliví autoři neshodnou. Eduard Petrů podotýká, že metaforické přirovnání není ve vlastním slova smyslu ani metaforou ani přirovnáním, poněvadž pojmenování obou

⁸¹ V *Poetickém slovníku* můžeme nalézt tvrzení, že „metafora je zkoncentrované přirovnání“ (Brukner, 1997: 203), *Slovník literární teorie* obě kategorie naopak striktně rozlišuje (viz Vlašín, 1984: 225) a názor, že chápání metafory jako ‚zkráceného přirovnání‘ je zcela nesprávný zastává také Josef Hrabák (viz Hrabák, 1971: 69).

⁸² Např. Eduard Petrů upozorňuje, že na rozdíl od metafory se přirovnání skládá ze tří částí: „z pojmenování přirovnávaného jevu, z gramatického vyjádření srovnání a z pojmenování jevu, k němuž se přirovnává.“ (Petrů, 2000: 112) *Slovník literární teorie* definuje ovšem tři členy přirovnání mírně odlišně: „to, co se přirovnává (comparandum), to, k čemu se přirovnává (comparatum), a to, co je pro předcházející dva členy společné (tertium comparationis)“, a zároveň upozorňuje, že spojka ‚jako‘ „může být přitom vynechána (...) a na přirovnání se tím nic podstatného nezmění.“ (Vlašín, 1984: 301)

⁸³ Watanabe řadí mezi ‚metafory‘ také explicitní příklady *čokuju* (přímá metafora) a implicitní přirovnání, která rozděluje na *inju* (skrytá metafora) a *kanju* (metonymie, soumeznost; viz Watanabe, 2000: 83). Mezi jednotlivými typy takto chápané metafory ovšem vidí z hlediska své teorie významových vrstev velmi významné rozdíly v tom, jakým způsobem vyjevují skrytý smysl (ibid.: 85).

⁸⁴ Jiří Levý prohlašuje, že „metafora je zkrácené, zhuštěné přirovnání, přirovnání je doplněná, vysvětlená metafora.“ (Brukner, 1997: 267)

jevů staví vedle sebe bez gramaticky vyjádřeného srovnání, ovšem stále zůstává „konfrontací dvou explicitně vyjádřených pojmenování mimo oblast metafory“ (Petrů, 2000: 112). Josef Hrabák se ale domnívá, že metaforická přirovnání jsou formálně přirovnání, ale z hlediska významové stavby jsou metaforami, poněvadž jeden z členů těchto přirovnání je vždy metaforický.⁸⁵

Obtížné je i rozlišování metafory a metonymie,⁸⁶ ani v tomto případě nejsou vždy jednotlivé pojmy oddělovány, většina teoretiků se ovšem shoduje, že jak metafora, tak metonymie jsou obraznými pojmenováními, která se zakládají na přenášení významu, zatímco v případě metafory je ale význam přenášen na základě podobnosti dvou jevů, u metonymie se to děje na základě jejich věcné souvislosti (viz např. Petrů, 2000: 112; Čermák, 1994: 214; Hrabák, 1973: 124; Brukner, 1997: 205; Wellek, 1996: 274). Tato shoda ale již nepanuje v názoru na funkci metafory a metonymie, např. Bohuslav Blažek se domnívá, že „metonymie se chová o hodně jinak než metafora“ (Blažek, 2003: 28)⁸⁷ a Roman Jakobson označuje metaforu a metonymii za „dva radikálně odlišné tropy“ (Jakobson, 1988: 129).⁸⁸ Josef Hrabák naopak mezi metaforou a metonymií nevidí z hlediska jejich funkce žádný podstatný rozdíl, metafora podle něho ani nepředstavuje subjektivnější přístup než metonymie. Hrabák navíc ve svých úvahách o metonymii zmiňuje jako její podmnožinu i synekdochu⁸⁹ a upozorňuje, že starší poetiky metaforu, metonymii a synekdochu nerozlišovaly a všechny tyto výrazy označovaly termínem *zástupky* (viz Hrabák, 1971: 81).

⁸⁵ „Těžisko takovýchto konstrukcí spočívá v metafoře a formy přirovnání se zde používá jenom proto, aby se metafora ‚vyložila‘. Je to tam, kde by pouze obrazné pojmenování bylo nesrozumitelné, a proto básník uvede i základní význam, a to formou přirovnání.“ (Hrabák, 1971: 73)

⁸⁶ Metonymie bývá definována jako druh tropu, který využívá „k označení předmětu jména jiného předmětu, který je s ním ve vztahu úzké a typické věcné souvislosti. (...) Metonymické přejmenování blízkou věcí se však neobjevuje v souvislosti nahodilé a okamžité, nýbrž v souvislosti, která je v obecném povědomí natolik pevná, že metonymický obrat implikuje jednoznačně označený předmět.“ (Vlašín, 1984: 227–228)

⁸⁷ Podle Bohuslava Blažka je metafora mnohem nápadnější než metonymie, která se dokáže učinit daleko méně viditelnou.

⁸⁸ I když oba tyto tropy vidí Jakobson jako uměleckou změnu, která se u metafory zakládá na podobnosti a u metonymie na blízkosti, upozorňuje, že první z tropů se odvozuje přímo z autorova záměru, druhý je ale pasivnější a záleží více na okolnostech než na kreativní vůli autora. Zároveň ovšem připouští, že i metonymické konstrukce vyžadují stejně umělecké snahy a kultivovanosti jako spojování obrazů na základě podobnosti (viz Jakobson, 1988: 128–129). Jakobson prosazuje názor, že vytváření a chápání metafor a metonymií je odlišným mentálním procesem a upozorňuje na velmi zajímavou podobnost, na níž narazil při svém výzkumu různých forem afázie (jazykové defekty, které pocházejí z kortikálních lézí), který podnikl na začátku padesátých let minulého století – „dvě základní formy afázie jsou spojeny v podstatě stejným způsobem jako metafora a metonymie. V jednom typu zažívá pacient určitý stupeň obtíží asociací na základě podobnosti; ve druhém případě zažívá srovnatelné obtíže při asociacích na základě blízkosti. (...) První typ anomálie je primárně manifestován v procesu percepce, v dekodovací aktivitě na straně příjemce, ve druhém typu v produkci, ve schopnosti zakódovat zprávu na straně mluvčího.“ (Ibid: 129–130)

⁸⁹ Např. *Poetický slovník* definuje synekdochu jako „přenos pojmenování jednoho jevu na jev jiný na základě jejich věcných souvislostí kvantitativních.“ Je to „v postatě metonymie specializovaná na vztahy mezi jednotlivostí a množstvím.“ (Brukner, 1997: 322) Eduard Petrů nabízí poněkud odlišnou definici, když uvádí, že synekdocha je „realizovatelná na základě záměny pojmenování části za pojmenování celku (popřípadě pojmenování celku za pojmenování části) a pojmenování druhu za rod (popřípadě rodu za druh).“ (Petrů, 2000: 112)

I podle Johna Searla je pouze terminologickou záležitostí, zda jsou metonymie a synekdocha vykládány jako zvláštní případy metafory nebo jako nezávislé tropy; sám Searle obě tyto kategorie pojímá jako určité druhy metafory (viz Searle, 1985: 110–111). Také Oldřich Král v této souvislosti upozorňuje, že metafora a metonymie jsou sice dva různé procesy, z hlediska lidské imaginace ale mezi těmito tropy není podstatný rozdíl, metonymie, podle něho, „sleduje tytéž cíle jako metafora, nikdy neodkazuje nahodile, vždy vysvětluje, vždy přibližuje.“ (Král, 2004b: 19) Jako dva odlišné, ovšem velmi blízce příbuzné jazykové jevy, vnímá metaforu a metonymii také kognitivní věda. Lakoff a Johnson upozorňují, že stejně jako metafora není ani metonymie jen součástí rétoriky či básnictví, i ona je důležitou částí každodenního lidského života.⁹⁰ Metonymické pojmy jsou stejně systematické jako metaforické, i ony tak strukturují nejen lidský jazyk, ale také myšlení, jednání a postoje, stejně jako metafora je tedy i metonymie přímo zakotvena v naší zkušenosti (srov. Lakoff, 1981: 36–40).

Problémem ovšem není pouze odlišení metafory, přirovnání a metonymie, poměrně nejednoznačné je také rozlišování určitých podmnožin v rámci metafory jako takové. Např. Eduard Petrů rozeznává různé druhy metafor, jako jsou personifikace,⁹¹ animizace,⁹² synestézie,⁹³ katachréze⁹⁴ či zvuková metafora⁹⁵ (srov. Vlašín, 1984: 225), sám ovšem zároveň upozorňuje na složitost takového členění – sporné je podle něho například uvádět jako jeden z druhů animizací, protože tu lze zároveň chápat i jako určitou podmnožinu personifikace, stejně tak není všeobecně přijímáno ani označování zvukomalby jako zvukové metafory atp. (srov. Petrů, 2000: 111). Rozlišování jednotlivých obrazných výrazů znesnadňuje i to, že jejich stylistická či gramatická konstrukce může nabízet různé interpretace, mohou být zároveň např. perifrází,⁹⁶ metonymií, personifikací či synestézií.

Shrňme-li výše uvedené, lze říci, že obecná shoda panuje v tom, že síla metafory, přirovnání i metonymie spočívá v jejich schopnosti „srovnávat“ či „konfrontovat“ určité

⁹⁰ Metonymie se v lidském soužití neprojevuje pouze ve verbálních vyjádřeních, ale i v našem pohledu na svět, např. jiné lidi vnímáme především na základě jejich tváří.

⁹¹ Personifikace je přenos lidských vlastností a činností na věci či abstraktní pojmy (viz např. Brukner, 1997: 251; Hrabák, 1973: 130; Petrů, 2000: 111).

⁹² Animizace se od personifikace liší pouze tím, „že neživým věcem nejsou přisuzovány lidské vlastnosti a činnosti, ale vlastnosti a činnosti zvířat.“ (Petrů, 2000: 111)

⁹³ Synestézie je spojení, v němž jsou zaměněny počítky různých smyslů (viz např. Hrabák, 1973: 132; Petrů, 2000: 111).

⁹⁴ Katachréze je použití slova v neobvyklém nebo nenáležitým významu (viz např. Hrabák, 1973: 134; Petrů, 2000: 111).

⁹⁵ Ve zvukové metafoře „se sugeruje určité slovo tím, že se uvede slovo podobně znějící.“ (Hrabák, 1973: 134)

⁹⁶ Perifráze je opis, který obchází zakázaná slova a zjemňuje nepříjemné představy (viz Brukner, 1997: 123). Quintilianus hovoří o perifrází tehdy, říká-li se více slovy to, co lze říci méně slovy, a dodává, že „je někdy nutná, když zakrývá něco, co vyslovit by nebylo hezké, ..., někdy má za cíl jen okrasu“ (Quintilianus, 1985: 391).

objekty nebo jevy s jinými. Metafora a přirovnání to činí na základě podobnosti, která může být na první pohled nepostřehnutelná, metonymie naopak na základě úzké souvislosti. Metafora a metonymie přitom přímo zastupují něco jiného, než co označuje jejich samotný lexikální význam, přirovnání k jinému objektu či jevu odkazuje, ale nezastupuje je. I když si je ale řada lingvistů, poetologů a dalších vědců vědoma určitého rozdílu mezi jednotlivými tropy, často v současné době dávají přednost třídění, jež proslavili Lakoff a Johnson v rámci kognitivního zkoumání metafor, a rozlišují tak metafory ontologické, strukturní a orientační, přičemž pod pojem metafora zahrnují všechny dále rozlišitelné tropy (srov. např. Král, 2004b: 19).

Je zřejmé, že přesné rozlišování jednotlivých kategorií obrazných výrazů je problematické, nepochybné ale je, že při analýze obrazné řeči použité v literárním díle je nutné věnovat pozornost všem řečovým figurám. Jak ukazuje výše uvedené shrnutí, názory teoretiků vycházejících převážně ze studia obrazných výrazů v západních jazycích na to, jakým způsobem působí jednotlivé tropy, jsou značně rozkolísané, pro rozbor díla japonského autora se tak nabízí přístup, který navrhuje Zdenka Švarcová pro interpretaci některých japonských textů, např. *jókjoku*, „komplexního a přitom jen v náznacích podávaného textu“ tradičního japonského divadla *nó*. Tento typ analýzy využívá utříděné japonské pojmosloví metaforiky – „např. zosobnění (*kacuju*), alegorie (*fúju*), popisná metafora (*hiju*), zřetelná metafora (*meiju*), podobenství (*čokuju*), metafora osvětlení (*gjóju*)“ –, a vychází ze skutečnosti, že všechny tyto druhy obrazných vyjádření „mají v konečném účinku vzbuzovat určité typy představ.“ (Švarcová, 2005b: 11) Beletristická i dramatická tvorba Mišimy Jukia je ale velmi silně ovlivněna západní literární tradicí a je tak méně náznaková, než tvorba mnoha dalších japonských autorů, a také jeho figurativní jazyk je mnohem explicitnější a racionálnější než metaforika tradičních japonských textů, které, na rozdíl od Mišimovy tvorby, oslovují více intuitivní, smyslovou a citovou stránku lidské osobnosti než intelekt; z těchto důvodů tedy při rozboru Mišimovy obrazné řeči nepoužívám japonské pojmosloví.

V této práci se zaměřuji především na sdělení, která jsou skrytá v Mišimově beletristické tvorbě, při analýze metaforických výrazů se tedy soustředím na to, co jimi jejich autor říká a jak se v nich odráží jeho vnímání světa. Nepovažuji za nutné důsledně rozlišovat jednotlivé kategorie a podkategorie západní terminologie a vycházím proto z přístupu, který pod pojem „metafora“ zahrnuje metaforu, přirovnání i metonymii. Poněvadž ale termín „metafora“ použitý tímto způsobem může být poněkud zavádějící, jako souhrnné označení

pro všechny tři kategorie jsou užívány pojmy ‚metaforika‘ či ‚metaforické výrazy‘,⁹⁷ a označení ‚metafora‘ je použito v užším smyslu tehdy, pokud je tento tropus stavěn do protikladu k ‚přirovnání‘ či ‚metonymii‘. Od dalšího členění metafor (personifikace, animizace, synestézie, katachréze atp.) upouštím – jejich rozlišování je poněkud nejednoznačné a pro potřeby mé analýzy Mišimových děl není podstatné.

Při rozboru Mišimovy figurativní řeči se zaměřuji nejen na to, co ve své ‚literární tvorbě‘ metaforickými výrazy svému publiku naznačuje, odhaluje či osvětluje. Jak upozorňuje Viktor Krupa ve svém pojednání o metafoře, tento tropus „nevypovídá jen o popisovaném jevu, ale i o osobnosti svého tvůrce, a to v daleko větší míře než neobrazná, doslovná řeč.“ (Krupa, 1990: 142) Z tohoto důvodu věnuji pozornost také tomu, co metaforika beletristických a dramatických děl sděluje o svém tvůrci⁹⁸ – analyzuji tedy metaforické výrazy i z hlediska toho, jaké lidské smysly v nich zapojoval, z kterých oblastí je autor čerpal a jaké je jejich prostorové začlenění. Domnívám se, že tento rozbor vypovídá mnoho o tom, jakým způsobem autor vnímal svět, a může tak napomoci k pochopení sdělení, která vkládal do svých děl. V rozboru Mišimovy metaforiky se ovšem nevěnuji tzv. lexikalizovaným a mrtvým metaforám. Pojmem lexikalizované metafory míním ustálené výrazy, v nichž originální metafora nabyla na původním kontextu nezávislé samostatné existence a projevuje se tak buď v polysémii slova, nebo jako ustálené slovní spojení (kolokace), které je součástí frazeologie a idiomatiky (srov. Čermák, 1994: 164).⁹⁹ Termín mrtvé metafory používám pro výrazy, v nichž již není přítomen smysl přeneseného obrazu; většinu mrtvých metafor si ostatně mluvčí ani posluchači neuvědomují, protože často ani neznají původ použitých slov.¹⁰⁰ Jak u metafor lexikalizovaných, tak u metafor mrtvých se jedná o ustálenou část

⁹⁷ ‚Metaforický výraz‘ ovšem není používán jako ekvivalent termínu ‚metaforický pojem‘, který je běžný v kognitivní vědě; např. Lakoff a Johnson toto označení používají v poměrně širokém významu, nezahrnují ale pod něj např. metonymii.

⁹⁸ Právě imaginativní a tvůrčí metafory mohou napomoci v pochopení lidské zkušenosti, „tomu, co známe a v co věříme“ (Lakoff, 1981: 139).

⁹⁹ František Čermák upozorňuje, že v řadě jazyků je rozšířena především charakteristická antropomorfická metafora, spočívající v přenášení forem původních pro lidské tělo a člověka vůbec na věci, přírodu apod.“ (Čermák, 1994:170) Na skutečnost, že člověk rád činí sám sebe měřítkem věcí, upozorňuje ostatně ve svém slavném výroku již Prótagorás, obdobnou poznámku, že člověk „činí sebe měřítkem veškerenstva“, nalezneme např. i u Giambattisty Vica (viz Vico, 1991: 169).

¹⁰⁰ Učida Masanori uvádí jako příklad mrtvé metafory výraz *mabuta* (瞼), ‚oční víčko‘, který vznikl ze starého metaforického vyjádření *ma na futa* (目 な 蓋), ‚poklop oka‘. V současnosti si již i díky skutečnosti, že slovo je obvykle zapisováno zvláštním znakem či *hiraganou*, původní metafory nejsme vědomi, zajímavé ovšem je, že i v moderní japonštině se můžeme setkat s metaforou *me no futa* (目の 蓋), která odpovídá původnímu metaforickému použití *ma na futa* (srov. Učida, 1993; 298).

slovní zásoby, a člověk, který je používá, je proto nemíní metaforicky, o autorovi tak nevypovídají o nic více, než jakýkoli jiný nemetaforický výraz.¹⁰¹

Problematické je také odlišování metaforiky a dalších typů obrazné řeči, tedy symbolů,¹⁰² obrazů¹⁰³ a mýtů, protože metafora, symbol, obraz a mýtus se sémanticky překrývají (srov. Wellek, 1996: 262) – např. Hrabák pokládá symbol za zvláštní případ metonymie a upozorňuje, že někdy bývá směřován i s metaforou (viz Hrabák, 1971: 77–79). Michel Foucault pod pojem symbol zařazuje nejen slova, ale také obrazy či matematické znaky a prohlašuje, že pokud se jim nebráníme, přinesou nám něco překvapivě nového.¹⁰⁴ Řada teoretiků ale vidí především mezi metaforickými výrazy a symboly velmi podstatné rozdíly, např. Umberto Eco metaforu a symbol důsledně odlišuje a upozorňuje, že metaforický výraz, pokud by byl brán doslovně, „by působil buď nepravdivě, nebo bizarně či nesmyslně“, ale u symbolického modu tomu tak není,“ protože ten „skrývá svůj potenciál vlastního významu za klamným zdáním nevysvětlitelné samozřejmosti.“ (Eco, 2004: 137) Symbol se od obrazu či metaforického výrazu ale také liší tím, že je stále přítomen, „že přetrvává“ (Wellek, 1996: 267),¹⁰⁵ a to i přesto, že autor, který symbol používá a jehož myšlení symbol ovlivňuje, si obvykle neuvědomuje jasně všechny jeho teoretické implikace (srov. Eliade, 2004: 24). Symbolika je součástí skutečnosti, kterou přímo vnímáme a prožíváme, tvoří specificky lidskou rovinu porozumění světu a ani dnes neztrácí svoji sílu (srov. Mucha, 2000: 95). Symboly ovlivňují lidské myšlení a jednání silněji než metaforika, Ludwig von Bertalanffy upozorňuje, že se mohou stát dokonce „potentnější než člověk, jejich tvůrce“, „symbolické entity jako status, národ, společnost aj. mohou ovládat člověka a lidské chování silněji než vlastní biologická realita či organické pudy.“ (Bertalanffy, 1972: 62)

Při rozboru Mišimových děl proto odlišuji metaforiku a symboliku; přestože někdy nelze jednoznačně říci, kdy je určitý výraz metaforou a kdy symbolem (respektive kdy přestává být metaforou a stává se symbolem), považuji za nutné tyto kategorie odlišit především z toho důvodu, že symboly hrály v Mišimově psaní i životě s postupujícím věkem

¹⁰¹ Např. Blažek označuje lexikalizované metafory za rutinní nahrazení a staví je do protikladu k tvořivým metaforám, na něž pohlíží jako na „nečekaný nápad, řešení problému, když známá náhražka není po ruce.“ (Blažek, 2003: 30)

¹⁰² Podle *Poetického slovníku* je symbol „slovem o více významech, pojmem, jehož kontury nejsou přísně ohraničené a otevírají proto duchu svobodně unášenému představami náruč co nejbohatší.“ (Brukner, 1997: 320)

¹⁰³ Např. pro Hegela je obraz pouze „obšírnou metaforou“ (viz Pavelka, 1982: 14).

¹⁰⁴ „Symboly, například matematický znak, slovo či obraz, se všechny vyznačují stejným rysem, ať jsou slovem a symbolem mluveným či psaným, necháváme-li se unášet linií rozhovoru anebo snem obraznosti, něco nového vyvstává mimo nás, trochu odlišné od našeho očekávání a to díky odporu, který klade slovní nebo symbolický obrazný materiál, a zároveň díky implikacím, které poskytuje věc, nyní ustanovená významovou.“ (Foucault, 1995: 19–20)

¹⁰⁵ „Obraz“ může být jednou vyvolán jako metafora, avšak jestliže se stále znovu a znovu navrácí, jako prezentace i jako reprezentace, stává se symbolem a může se dokonce stát součástí symbolického (či mytického) systému.“ (Wellek, 1996: 267)

stále větší roli a nebyly pro něho pouze nástrojem výpovědi tak, jako metaforické výrazy. V celé Mišimově tvorbě se objevuje např. symbolika moře, velmi jasné podoby pak nabyla v jeho závěrečné tetralogii, v níž se ale velmi výrazně uplatňují i další symboly, zejména měsíc, voda a had.¹⁰⁶ Symboly ale ovlivňovaly velmi silně i Mišimův veřejný život. Ludmila Muchová upozorňuje, že lidé mohou symbolicky nejenom myslet a cítit, ale také jednat (viz Muchová, 2005: 24).¹⁰⁷ Přestože tedy spisovatel explicitně stavěl slova do protikladu k jednání, samotná jeho filozofie akce byla založena na symbolických konceptech vyjadřovaných slovy ‚císař‘, ‚Japonsko‘, ‚samuraj‘, ‚tradice‘ atp. – s trochou nadsázky lze snad i říci, že spisovatel nakonec pro symbol i zemřel, samotná Mišimova ‚smrt pro císaře‘ totiž nebyla ani tak činem určeným soudobému monarchovi, ale císaři jakožto symbolu, který, alespoň v Mišimových představách, měl japonskému národu poskytovat smysl.¹⁰⁸ Následující kapitola je proto věnována pouze rozboru metaforických výrazů, symboliku v ní ponechávám stranou.

Obraznost je primárně spojována s jazykovými výrazy, ve skutečnosti ale lze tento termín použít v mnohem širším významu. Kvalitní literární dílo není pouze samoučelnou fikcí, ale také uměleckým výtvozem, který určitým způsobem reflektuje, zpracovává a interpretuje např. určitou historickou událost či společenskou situaci, ale často je také pátráním po smyslu lidské existence a hledáním vlastního místa ve světě, který jedince obklopuje. Děj beletristického či dramatického díla „má širší význam, protože reprezentuje i řadu analogických událostí, které existují v životě a které se čtenáři při četbě nutně vybaví. Proto se také báseň, povídka nebo román včleňuje do čtenářského povědomí daleko intenzivněji než novinářská zpráva.“ (Hrabák, 1971: 82) Je tedy zřejmé, že v krásné literatuře se metaforika a symbolika nenacházejí jen v jednotlivých slovech či větách, často hovoříme např. o metaforice literárních postav a literární dílo jako celek může být chápáno např. jako

¹⁰⁶ Tyto výrazy ale Mišima velmi často používal i ve svých metaforických vyjádřeních, především v tetralogii *Moře hojnosti* se objevuje velké množství metafor a přirovnání, které souvisejí s měsícem a hadem.

¹⁰⁷ „Symboly, které jsou na jedné straně objektivní vlastností okolního světa, interpretovatelné díky našemu vědomí, které však postihují nejen v jeho rozumové, ale i v afektivní, citové rovině, člověk vyjadřuje nejen pomocí verbální řeči – slov a vět, ale i pomocí řeči neverbální – pomocí symbolického jednání. I v tomto jednání je zasažena lidská emocionalita a efektivita, citovost.“ (Muchová, 2005: 30)

¹⁰⁸ Donald Keene upozorňuje, že Mišimovo uctívání císaře nebylo namířeno na současného vládnoucího monarchu, kterého dokonce imitoval i na zahradní party. I když prohlašoval, že věří v neomylnost japonského vládce, „neodkazoval k císaři s jeho lidskými schopnostmi o nic víc, než jak víra v neomylnost papeže znamená naprosté přijímání jeho názoru na moderní umění. Spíše pro něho císař byl ve svém postavení boha ztělesněním japonské tradice, jedinečné studnice zkušeností japonských lidí. Chránit císaře tak pro Mišimu znamenalo chránit samotné Japonsko. Bylo by chybou ztotožňovat tyto politické názory s japonskou extrémní pravicí.“ (Keene, 2003: 54)

alegorie.¹⁰⁹ V širším slova smyslu můžeme ovšem ‚metaforiku‘ nalézt i v postojích a činech autora, jejichž smysl se mnohdy, jako tomu bylo u Mišimy Jukia, vyjeví právě až na pozadí interpretace jeho umělecké tvorby.

3.3 *Metaforika v Mišimově díle*

Metaforické výrazy nevypovídají pouze o objektech, k nimž ukazují, ale odhalují mnohé i o svém tvůrci. Rozbor metafor, které autor používá, nám může alespoň částečně říci něco o jeho pohledu na svět, ukazuje např. to, prostřednictvím jakých smyslů svět nejintenzivněji vnímá, jaká oblast života je pro něho důležitá či jaké sféry se v jeho myšlení vzájemně prostupují. Obraz, který vznikne na základě takovéto analýzy, zřejmě částečně zasahuje i do oblasti autorova nevědomí, a tak o jeho díle i o něm může vypovědět skutečnosti, jichž si sám není plně vědom.

Každý člověk vnímá fakta poněkud odlišně, a tak i každý autor dává prostřednictvím své tvorby světu jiný výraz. Bohuslav Blažek uvádí: „Protože každý z nás má jiná životní východiska, máme každý v hlavě i trochu jiný soubor metafor.“ (Blažek, 2003: 28) Metaforické výrazy lze analyzovat různými způsoby, z nichž každý prozradí na autora něco trochu jiného. Jednotliví spisovatelé se od sebe liší samozřejmě i tím, jaký typ metaforických pojmů používají, a proto způsob analýzy, který lze aplikovat na rozbor těchto výrazů u jednoho autora, nemusí být vhodný pro jiného. Po bližším seznámení se s Mišimovou metaforikou jsem se rozhodla analyzovat metaforické výrazy, které ve svých dílech používá, ze třech různých hledisek. Ve svých rozborech tak zohledňuji způsob vnímání, který je pro Mišimu příznačný, sféry, které se pro něho staly inspirací a prostor, který se v těchto pojmech odráží.

1) Působnost metaforických výrazů na lidské smysly:

Hannah Arendt, která se zabývá metaforikou především jako nástrojem poznávání světa, spojuje otázku metafory s problematikou smyslového vnímání. Podotýká, že sice nemůžeme uspokojivě vysvětlit, jakým způsobem jsme schopni rozumět světu, ale přenesení smyslové zkušenosti, které vystihuje metafora, se stává nástrojem, jenž nám určitým

¹⁰⁹ *Poetický slovník* definuje alegorii jako „jinotaj, obrazné vyjádření dějů, abstraktních pojmů a lidských vlastností, založené na utajené paralelnosti jevů“, a dodává, že jejím prastarým smyslem je „neřící pravdu přímo, klást léčku především rozumu, položit hádanku k rozřešení“ (Brukner, 1997: 16).

způsobem umožňuje poznání světa dosáhnout.¹¹⁰ Arendt upozorňuje, že v okamžiku, kdy na smysly zaútočí obrazný výraz, dochází k uvolnění celého proudu „obrazných znázornění ve formě přijatých asociací.“¹¹¹ Věnuje se ale také tomu, jaké lidské smysly metafora nejvíce oslovují, a dochází k závěru, že nejčastěji jsou obrazné výrazy spojené se zrakem. Vidění už ve starém Řecku zastupovalo obecně vnímání a tento přístup se projevoval i ve středověkém myšlení, odráží se ale i v dnešní době. Zraku je dáována přednost jistě i proto, že člověku poskytuje rozmanitost a komplexnost – vidět můžeme celek, zatímco sluch je, obdobně jako další smysly, závislý na časové posloupnosti počitků (viz Arendtová, 2001: 127). Také Luc Benoist v tomto směru podotýká, že počitky hmatu, chuti a čichu jsou sice „přímé“, ale ne tak jednoznačné, jako sluchové a zrakové vjemy. Snad právě proto se větší množství metafor odvozuje z druhé oblasti, přičemž ze zraku, kterým více rozlišujeme, pochází více obrazných výrazů než ze sluchu.¹¹²

Prostřednictvím svých smyslů vnímáme a interpretujeme svět, jazyk, který je hlavním nástrojem lidského myšlení, nám však dovoluje přenést naši smyslovou zkušenost i na věci, které přímo svými smysly nevnímáme.¹¹³ Analýza metaforických výrazů z hlediska smyslového vnímání tak vypovídá mnoho o tom, jakým způsobem autor svět vnímá.¹¹⁴ V tomto rozboru nejde pouze o určení, který ze smyslů je pro Mišimu primární; i bez důkladné analýzy je při četbě jeho děl zřejmé, že nad ostatními smysly výrazně

¹¹⁰ „Hlavní obtíž je zřejmě v tom, že pro samotné myšlení (jehož jazyk je zcela metaforický a jehož pojmový rámec zcela závisí na nadání pro metaforu, která překlenuje propast mezi viditelným a neviditelným, světem jevů a myslícím já) neexistuje žádná metafora, která by dokázala přijatelně osvětlit tuto specifickou aktivitu ducha, v níž něco neviditelného v nás se zabývá něčím neviditelným ve světě. Všechny metafora odvozené ze smyslů nás povedou do obtíží, protože všechny naše smysly jsou bytostně kognitivní, a pokud jsou chápány jako aktivity, mají cíl mimo sebe; nejsou energia, cílem o sobě, nýbrž nástroji umožňujícími nám poznat svět a zacházet s ním.“ (Arendtová, 2001: 139)

¹¹¹ „Básnictví proto pak i při četbě nahlas oslovuje posluchače opticky; nedrží se slyšeného slova, nýbrž vzpomenuť znaku a vzezření, na které znak jasně poukazuje. Tyto rozdíly mezi konkrétním myšlením v obrazech a naším abstraktním zacházením se slovními pojmy jsou fascinující a znepokojující.“ (Arendtová, 2001: 116)

¹¹² „Tři nejkonkrétnější smysly, hmat, chuť, čich, ke svému předmětu, který je obvykle velmi blízko, takřikajíc přiléhají. S nimi se zdá, že naše poznání se shoduje s naším vjemem. Přesto je pro nás často obtížné vymezit jejich specifickou. Hmat je slepý, polyvalentní, málo selektivní. U dotýkaných předmětů směřuje rozdílné pojmy: jejich tvar, váhu, teplotu, odolnost, strukturu. Naproti tomu jestliže se pokusíme určit počitky, které nám odhaluje chuť, neopakovatelnost každého z nich je tak výjimečná, tak vzdálená jakémukoli srovnání, které by nám dovolilo přiřadit je ke kvalitativním nebo jen příbuzným normám, že jsme se spokojili s jejich velmi hrubým rozlišením na čtyři skupiny: hořké, kyselé, slané a sladké, k nimž se v Číně připojuje ostré. Pokud jde o vůně zachycované čichem, ani zdaleka nepoužíváme detekční systém našich příbuzných savců. Vůně jsme si subjektivně rozdělili na dvě základní skupiny: příjemné a odpuzující.“ (Benoist, 1995: 11)

¹¹³ „A zde se jazyk ducha pomocí metafor vrací k viditelnému světu, aby objevil a dále vypracoval to, co nelze vidět, ale co lze říci. (...) Jazyk tím, že se propůjčuje metafyzickému použití, nám umožňuje myslet, tj. zacházet s nesmyslovými věcmi, protože dovoluje přenesení (metaferein) naší smyslové zkušenosti.“ (Arendtová, 2001: 125)

¹¹⁴ Působnost na lidské smysly považoval za důležitý aspekt metafora již Aristotelés: „Za metafora je tedy nutno voliti taková označení, jež jsou krásná co do zvuku nebo významu nebo dojmu, kterým působí na oko nebo jiný smysl.“ (Aristotelés, 1948: 191)

dominuje zrak. Tato tendence je ostatně společná japonské i okcidentální kultuře,¹¹⁵ v Japonsku je však o to pochopitelnější, že, stejně jako v Číně, k velkému významu zraku v duchovní činnosti přispělo i používání čínských znaků, které po staletí působily na rozvoj tohoto smyslu.¹¹⁶ Při hodnocení metaforických výrazů z hlediska zapojovaných lidských smyslů proto považují za důležité nejenom to, na který lidský smysl daný výraz působí, ale také to, zda působí pouze na jediný z lidských smyslů či na více z nich zároveň.

1a) *Reference k jednotlivým smyslům*

V této části uvádím souhrnné počty výskytu metaforických výrazů, které svědčí o účasti jednotlivých smyslů. Pokud se výraz týká více smyslů, je připočten ke každému z nich.

Cigareta

lidský smysl	počet výskytů
zrak	23
sluch	3
čich	2
chuť	0
hmat	10

Moře v záři zapadajícího slunce

lidský smysl	počet výskytů
zrak	48
sluch	9
čich	0
chuť	0
hmat	9

¹¹⁵ „Množství rozmanitých metafor (v různých jazycích) svědčí o tom, že zrak lidé intuitivně považují za ‚nejjistější‘ smysl, za hlavní zdroj poznání; základní metaforou pro vědění je odedávna vidění.“ (Vaňková, 2005: 131)

¹¹⁶ Na to, že např. pro Číňany je primárním lidským smyslem zrak, upozorňuje i Hannah Arendt, která tuto skutečnost klade do velmi úzké souvislosti s požíváním znakového písma (viz Arendtová, 2001: 115–116).

Zlatý pavilon

lidský smysl	počet výskytů
zrak	602
sluch	223
čich	24
chuť	8
hmat	264

Irena Vaňková upozorňuje, že jazykové obrazy smyslů v současné češtině ukazují, že zrak a sluch hrají důležitější roli, než ostatní smysly (viz Vaňková, 2005: 147). I v Mišimově metaforice velmi výrazně převládají pojmy referující ke zraku – ve všech analyzovaných dílech odkazuje k vidění více výrazů, než ke všem ostatním smyslům dohromady, celkově ve třech analyzovaných dílech tvoří výrazy referující ke zraku 54,93% metaforiky. Silná preference zraku se ovšem projevovala i v Mišimově životě. Spisovatelův zájem o svůj vlastní fyzický vzhled lze označit až za narcistickou posedlost vlastním tělem, krásné tělo a tvář je také charakteristickým rysem jeho ideálních hrdinů. I při výběru manželky byl pro spisovatele velmi důležitý její fyzický vzhled, o němž měl již předem zcela jasnou představu.¹¹⁷

Zajímavé ale je, že rozbor Mišimovy metaforiky prokazuje, že v jeho díle je hmat (23,1%) o něco důležitější než sluch (19,18%). Hannah Arendt se domnívá, že sluch je smysl, který je velmi blízký myšlení, poněvadž stejně jako ono sleduje určitou posloupnost a není schopen vnímat skutečnost jako celek (viz Arendt, 2001: 135). Hmat je naopak, podle Vaňkové, „potvrzením naší zkušenosti, přesvědčivým argumentem, že něco opravdu známe. Právě hmatem si také můžeme ověřit, že daná věc skutečně existuje, že není představou ani přeludem (....) Tak bezprostřední kontakt člověka s realitou žádný jiný smysl neumožňuje.“ (Vaňková, 2005: 164) Je tedy patrné, že v Mišimově metaforice se podvědomě projevuje už od počátku jeho tvorby jeho potřeba fyzického kontaktu s realitou. Význam hmatu se ovšem u Mišimy neukazuje pouze v obrazných výrazech, které používal, ale také v jeho niterném pocitu, že opravdové sebepotvrzení a intenzivní vnímání vlastní existence lze dosáhnout prostřednictvím vjemu fyzické bolesti.

¹¹⁷ Pro Mišimu bylo velmi důležité, aby jeho budoucí manželka splňovala jeho „estetické ideály“, byla schopnou hospodyní, dobře ho reprezentovala a nepletla se do jeho práce. Spisovatel si nepřál, aby se žena stala jeho důvěrníci, chtěl pouze, aby co nejvíce odpovídala ideálnímu obrazu, který si on předem vytvořil.

Čich (2,12%) a chuť (0,65%) hrají v Mišimově metaforice nevýraznou úlohu. V povídce *Moře v záři zapadajícího slunce* se nevyskytují žádné metaforické výrazy referující k některému z těchto smyslů a v *Cigaretě* odkazují pouze dva výrazy k čichu, žádný k chuti. V románu *Zlatý pavilon* jsou oba tyto smysly zastoupeny okrajově.

1b) *Průnik působnosti metaforických výrazů (synestézie)*

Toto srovnání vypovídá o tom, jaké druhy smyslového vnímání se u Mišimy nejčastěji prostupují. Analýza smyslových oblastí, které se v Mišimově myšlení nejčastěji prolínají, tak částečně odkrývá jeho způsob vnímání světa.

Cigareta

	zrak			
sluch	2	sluch		
čich	1	0	čich	
chuť	0	0	0	chuť
hmat	8	0	0	0

Moře v záři zapadajícího slunce

	zrak			
sluch	8	sluch		
čich	0	0	čich	
chuť	0	0	0	chuť
hmat	9	0	0	0

Zlatý pavilon

	zrak			
sluch	114	sluch		
čich	11	0	čich	
chuť	1	2	1	chuť
hmat	138	19	3	1

V obou analyzovaných povídkách se všechny metaforické výrazy svědčící o účasti dvou smyslů týkají vždy zraku. Ve *Zlatém pavilonu* se objevují i průniky dalších smyslů, i zde ale jasně dominují spojení se zrakovými vjemy. Ve všech třech dílech se nejčastěji prolínají zrakový a hmatový vjem (48,74%), což odpovídá skutečnosti, že hmat je druhým nejvíce zastoupeným smyslem v Mišimově metaforice. Velmi výrazné je ale také zastoupení synestézií zraku a sluchu (38,99%). Na třetí pozici je spojení hmatu a sluchu (5,97%), následuje synestézie čich a zrak (3,45%), spojení dalších smyslů je pouze okrajové.

1c) Četnost výskytu metaforických výrazů referujících k jednomu smyslu a ke dvěma smyslům

Odhalení poměru četnosti výskytu jednoduchých a složených vjemů poskytne přesnější představu o komplexnosti Mišimova vnímání světa.

Cigareta

	celkem	zrak	sluch	čich	chuť	hmat
jeden smysl	16	12	1	1	0	2
dva smysly	11	11	2	1	0	8

Moře v záři zapadajícího slunce

	celkem	zrak	sluch	čich	chuť	hmat
jeden smysl	32	31	1	0	0	0
dva smysly	17	17	8	0	0	9

Zlatý pavilon

	celkem	zrak	sluch	čich	chuť	hmat
jeden smysl	541	338	88	9	3	103
dva smysly	290	264	135	15	5	161

Ve všech analyzovaných dílech se častěji objevují metaforické výrazy referující k jednomu smyslu (64,93%), tyto pojmy jsou ale často spojovány s mentální aktivitou. Výrazů referujících ke dvěma smyslům je celkově o něco více než třetina (35,06%), nejvíce se synestézie nacházejí v povídce *Cigareta* (40,74%), v obou zbývajících dílech je jejich procentuelní zastoupení téměř stejné (*Moře v záři zapadajícího slunce* – 34,69%, *Zlatý pavilon* – 34,89%). Zajímavé ovšem je, že reference k jednomu smyslu převažuje jen u pojmů týkajících se zrakových vjemů, kde pouze k zraku odkazuje 56,61% výrazů a ke spojení s jiným smyslem 43,38% výrazů. U všech ostatních smyslů velmi výrazně nad jedním smyslem převažují synestézie (hmat – 62,89%, sluch – 61,70, čich – 61,53 a chuť – 62,5). Je zřejmé, že zrak v Mišimově vnímání a uvědomování si světa hrál, obdobně jako u jeho fiktivních postav věčných pozorovatelů, zásadní roli. Zajímavé také je, že zrakové vjemy spojuje častěji než vjemy ostatních smyslů s mentálními aktivitami. Zdá se, že spojení mezi pozorováním a analytickým myšlením, které je charakteristickým rysem postav spisovatelových „ošklivých voyeurů“, se mimovolně objevuje i v jeho metaforice.

Shrnutí:

Metaforické výrazy, které svědčí o účasti lidských smyslů, jsou v povídce *Cigareta* nejčastěji spojeny se zrakovými vjemy. Poměrně důležitou úlohu hrají i hmat a sluch, obvykle se ale pojí s referencí ke zraku.¹¹⁸ V celé povídce se ani jednou neobjevuje metaforický výraz referující k chuti. Velmi často se metaforika pojí s mentálními aktivitami, ty se v ní ale nikdy neobjevují samostatně, vždy jsou propojeny s některým z lidských smyslů, nejčastěji se zrakem.¹¹⁹

Také v *Moři v záři zapadajícího slunce* hraje dominantní úlohu zrak. V celé povídce se nevyskytují žádné metaforické výrazy referující k čichu či chuti. Sluch a hmat jsou v textu zastoupeny rovnoměrně, nicméně oba tyto smysly se téměř vždy objevují v úzké spojitosti se zrakem,¹²⁰ někdy se ale propojuje i sluch, hmat a zrak.¹²¹ Zrak má přitom výsadní postavení nejenom v metaforice, ale často i v nemetaforických popisech přírody a děje. Silný důraz na tento smysl se projevuje také při líčení zjevení Krista. Ačkoliv zde Mišima volí biblickou postavu, nehledá pro popis Ježíše inspiraci v Bibli. To, co nejvíce zapůsobí na prostého pasáčka Henriho, je Kristův impozantní zjev; stárnoucí muž si i po desítkách let jasně vybavuje Ježíšovo zářivé bílé roucho, dlouhý vous, důstojnou tvář či pronikavý pohled. Lze říci, že i když se spisovatel inspiroval biblickou postavou, jeho přístup je v přímém rozporu se židovskou tradicí, v níž hrál nejdůležitější úlohu sluch.¹²²

Také ve *Zlatém pavilonu* převládá nad všemi ostatními smysly zrak, poměrně hojně jsou zastoupeny hmat a sluch, čich a chuť se ale objevují spíše okrajově. Zrak se zde nejčastěji pojí s hmatem,¹²³ časté je ale i spojení se sluchem,¹²⁴ se zrakem se ovšem pojí i značná část metaforických výrazů referujících k čichu. V románu se také vícekrát nachází spojení hmatu a sluchu. I v tomto díle se často objevuje propojení smyslů s mentální aktivitou, obvykle se tato spojení týkají vnitřních úvah hlavního protagonisty Mizogučiho.¹²⁵

¹¹⁸ Sluneční záře je vyprahlá, svět je chladný.

¹¹⁹ Sluneční světlo je váhavé, pach je melancholický, křeslo konejšivě vrže, moudrost je tichá, mokřiny jsou teskné.

¹²⁰ Mraky jsou těžké, zvuk zvonu přichází ve vlnách a prostupuje soumrak.

¹²¹ Např. horu, na kterou dvojice stoupá, prostupuje cvrlikání cikád; zvuk tedy prosakuje horou obdobně jako vlaha, má tak téměř hmatatelnou podobu. Obdobný obraz, který oslovuje sluch, hmat i zrak, se ostatně nachází i v *Pouti do Kumana*, kde „křik cikád prostupuje vše jako jemná bronzová fólie a vše zakrývá“ (Mišima, 2000b: 291).

¹²² Biblický Bůh k člověku mluví, zrakové vjemy nejsou především v judaistické tradici prvořadé.

¹²³ Svět propadá jako písek mezi prsty.

¹²⁴ Zlatý pavilon vyplňuje svět jako hudba, ticho na Mizogučiho doléhá jako promáčená střecha chrámu.

¹²⁵ Mizogučiho uráží, když Uiko na svém jízdním kole zvoní výsměšně na zvonek, v chlapcových uších zní krása pavilonu, tělo svého nadřízeného Dóseny vnímá jako pokorné, do Mizogučiho vnitřní prázdnoty prosakuje odvaha jako voda, Kašiwaki je jako stín, který stvrzuje sám sebe.

2) Sféry metaforických výrazů:

Metafora není jen básnickou ozdobou, jak se stále ještě mnohdy traduje, ale je velmi silným a mocným nástrojem. Jak odhalil kognitivní výzkum, metaforika má moc zpětně ovlivňovat myšlení lidí. Činí to tím snáze, čím méně si čtenář i posluchač je metaforu vědom. Metaforické výrazy tak mohou být i zneužity – květnatou mluvu oplývající obraznými výrazy často používají diktátoři, neméně oblíbená je ovšem i u řady politiků v demokratických státech. Výzkum metaforických sfér, z nichž mluvčí čerpají, může mnoho říct o společnosti, ale i o člověku jako jedinci. Jak přesvědčivě ukazují kognitivní vědy, důležité nejsou jazykové formy metaforických pojmů, ale především oblasti, z nichž čerpají a na něž jsou aplikovány (srov. Vaňková, 2005: 106). I když jsou některé metaforické výrazy v určité společnosti velmi rozšířené, nemusí je užívat autor, jehož hodnotovému žebříčku neodpovídají. Přestože je běžně užíváme podvědomě, nedělali bychom to, pokud by byly našemu vnímání světa zcela cizí. George Lakoff a Mark Johnson ukazují řadu implikací, které plynou z metaforické premisy *čas jsou peníze*.¹²⁶ Je ovšem zřejmé, že metaforické výrazy tohoto typu mnohem častěji použije obchodník než horský asketa, a metaforu vyplývající z premisy *polemika je válka* bude častěji používat politik či právník než zenový mnich žijící v ústraní kláštera. Tato analýza tak odhalí sféry, které hrají významnou roli v Mišimově pohledu na svět.¹²⁷ Do svého rozboru zařazují ty oblasti, které se v Mišimových dílech objevují častěji, sféry, k nimž referuje pouze zanedbatelný počet metaforických pojmů, v tabulce neuvádím, protože z okrajového výskytu určitého typu metaforických výrazů je zřejmé, že autora daná oblast neoslovuje.

2a) *Četnost výskytu metaforických výrazů referujících k určité sféře*

Sféry, které v Mišimových dílech považují za dominantní, jsou zřejmé z uvedené tabulky. Do jednotlivých oblastí zařazují výrazy následovně: *jazyk* – vše související s lidskou řečí a jazykem, *člověk* – výrazy referující k lidským bytostem, *přírodní jevy*¹²⁸ – veškeré události související s přírodou, jako jsou bouře, vítr, déšť, zemětřesení, ale také např. západ či

¹²⁶ Autoři skutečnost, že na čas pohlížíme obdobně jako na peníze, dokazují řadou výroků spojených s cennostmi a docházejí k závěru, že tento způsob konceptualizace času je úzce vázán na moderní západní kulturu (viz Lakoff, 1981: 8–9).

¹²⁷ „Účinnost uměleckého díla tedy spočívá v tom, že estetická hodnota, kterou ztvárňuje, odkazuje ke konotativnímu univerzu životních hodnot. Jednotliví vnímatelé si mohou z tohoto univerza životních hodnot vybírat ty hodnoty, které aktuálně prožívají, které považují pro sebe za aktuálně důležité. (...) Umělec tedy syntetizuje svou živelnou estetickou zkušenost v projektu estetické hodnoty a ten potom ztvárňuje v uměleckém díle. Tato hodnota je konfrontována se stavem estetického vědomí, citění dané situace, tedy s estetickou normou.“ (Haman, 1999: 47)

¹²⁸ Vzhledem k tomu, že příroda má v Mišimově metaforice důležité místo, uvádím zde podrobnější členění jednotlivých podoblastí.

východ slunce, *přírodní útvary* – neživé přírodní objekty, jako jsou např. kameny, jezera, vodopád či moře, *zvíře* – všechna zvířata s výjimkou hmyzu, který zařazují do zvláštní sféry, v rozboru *Zlatého pavilonu* vyčleňují ještě *ptáky*, *rostlina* – všechny botanické objekty, *čas* – výrazy související s vyjádřením, plynutím či vnímáním času, *zánik* – pojmy související se smrtí, zánikem a zkázou, *svět* – pojmy referující přímo ke ‚světu‘ jako celku, *cesta* – výrazy související s cestováním a putováním, *stavba* – výrazy označující stavby či části staveb, *emoce* – vše, co souvisí s emočními prožitky, jako zvláštní kategorii ovšem vyčleňují *estetické vjemy*, *akce* – pojmy spojené s činností, *výrobek* – lidské výtvořky kromě staveb, v *Moři v záři zapadajícího slunce* a ve *Zlaté pavilonu* se objevuje i kategorie *domov*.

Cigareta

sféra	jazyk	člověk	přírodní jevy	přírodní útvary	zvíře	hmyz	rostlina	čas	zánik	svět	cesta	stavba	emoce	estetický vjem	akce	výrobek
počet výskytů	1	11	5	6	3	1	3	2	4	2	1	1	9	8	6	11

Jedna sféra: 13

Dvě sféry: 30

Moře v záři zapadajícího slunce

sféra	jazyk	člověk	přírodní jevy	přírodní útvary	zvíře	hmyz	rostlina	čas	domov	stavba	emoce	estetický vjem	akce	výrobek
počet výskytů	4	12	13	24	4	2	3	2	1	7	9	7	3	5

Jedna sféra: 8

Dvě sféry: 44

Zlatý pavilon

sféra	jazyk	člověk	přírodní jevy	přírodní útvary	zvíře	pták	hmyz	rostlina	čas	zánik	svět	domov	stavba	emoce	estetický vjem	akce	výrobek
počet výskytů	203	268	91	95	44	15	16	21	73	92	91	18	81	149	128	108	84

Jedna sféra: 84

Dvě sféry: 747

Ve všech třech analyzovaných dílech se objevuje podstatně více výrazů referujících ke dvěma sférám (88,66%) než výrazů poukazujících k jediné oblasti (11,33). Jednotlivá díla se liší ve většině oblastí, které jsou v nich nejvíce zastoupeny, je zřejmé, že Mišima vždy přizpůsobil sféry metaforických pojmů tématu práce. Ve všech třech dílech se ale hojně vyskytují metaforické výrazy ze sfér „člověk“ (31,42%) a „emoce“ (18,03%), důležité jsou také „estetické vjemy“ (15,44%). Tyto sféry odpovídají i zaměření Mišimových děl, které se vždy zabývají člověkem a jeho vnitřním životem, významné místo je v nich ale věnováno i vzhledu jednotlivých protagonistů. Všechny práce čerpají větší množství metaforických výrazů také z oblastí přírodních jevů (11,77%) a přírodních útvarů (13,49%), ve srovnání s nimi se živé přírody týká poměrně málo pojmů. Zde se zřejmě odráží Mišimův vztah k přírodě – ačkoli na něho velmi působily přírodní útvary, jako byly hory, vodopády, jezera a především moře, které má nezastupitelné místo v jeho metaforice i symbolice, k fauně a flóře příliš blízký vztah neměl, spisovatel údajně nedokázal rozlišit ani nejznámější stromy a rostliny.

2b) Průnik sfér metaforických výrazů

Analýza průniku jednotlivých sfér vypovídá o tom, jaké oblasti se v autorově myšlení protínají. Opakovaný výskyt prolínání některých oblastí vypovídá o existenci psychických korelátů v autorově myšlení.¹²⁹

¹²⁹ „Významnější než klasifikace je však objev rozsáhlých ekvivalentů, psychických korelátů. To, že se dvě sféry opakovaně přitahují, nespíše ukazuje jejich skutečnou interpretaci v tvůrčí psychice básníkově“. (Wellek, 1996: 295)

Cigareta

	jazyk																			
člověk		člověk																		
přírodní jevy			přír. jevy																	
přírodní útvary				přír. útvary																
zvíře					zvíře															
hmyz						hmyz														
rostlina					1		rosl.													
čas		1	1					čas												
zánik		1	1						zánik											
svět		1								svět										
cesta											cesta									
stavba												stavba								
emoce	1	1		2	1	1			1				emoce							
estetický vjem		1	1	1			1					1		estet. vjem						
akce			1	2																akce
lidský výtvar		3	1	1									1	1	2					

Moře v záři zapadajícího slunce

	jazyk												
člověk		člověk											
přírodní jevy		2	přir. jevy										
přírodní útvary	1	3	2	přir. útvary									
zvíře			2	2	zvíře								
hmyz				2		hmyz							
rostlina			1	1			rostl.						
čas								čas					
domov				1					domov				
stavba			3	1				1		stavba			
emoce	1	3	2	3							emoce		
estetický vjem		1	3	1			1					estet. vjem	
akce				2				1					akce
lidský výtvar		1		3								1	

Zlatý pavilon

[illegible]

V průniku sfér metaforických výrazů se jednotlivá díla liší nejzřetelněji. Celkově nejvíce výrazů odkazuje ke spojení oblastí ‚svět‘ a ‚člověk‘ (6,57%),¹³⁰ toto spojení se ale ve velké míře objevuje především ve *Zlatém pavilonu*, v *Moři v záři zapadajícího slunce* ovšem zcela chybí. Ve všech dílech jsou ve větší míře obsaženy průniky sfér ‚člověk‘ a ‚emoce‘ (5,35%) a ‚emoce‘ a ‚jazyk‘ (4,87%), v prolínání ostatních oblastí jsou ale mezi jednotlivými díly výrazné rozdíly.

Shrnutí:

V povídce *Cigareta* poukazuje nejvíce metaforických výrazů k člověku a lidským výtvorům (obojí 25,58%), tyto oblasti jsou hojně zastoupeny především v částech věnovaných dospívání.¹³¹ Velmi důležité zastoupení má oblast emocí (20,93%) a estetických vjemů (18,6%), tato tendence do značné míry odpovídá tomu, že Mišima používá řadu metaforických pojmů odkazujících k mentálním aktivitám.¹³² Zajímavé je, že oblast mentálních aktivit přitom Mišima volí častěji při popisu přírody¹³³ než při líčení duševního rozpoložení mladého hrdiny. Rozsáhlé pasáže jsou v povídce věnovány popisům přírody. Příroda hraje v životě hlavního protagonisty významnou úlohu, chlapec je schopen vnímat a chápat přírodu lépe, než dokáže porozumět svým spolužákům, rodinným příslušníkům i sám sobě. Nagasaki se ovšem přírodu, na rozdíl od svého nitra, nesnaží nikdy analyzovat, setkávání s ní pouze prožívá prostřednictvím svých smyslů. Proto mu také pobyt v přírodě přináší duševní klid. Tomuto přístupu odpovídá i poměrně velký počet metaforických pojmů referujících k přírodním útvarům a jevům.¹³⁴ Při popisech přírody přitom autor používá často řetězce metafor a přirovnání. Živá příroda se objevuje o něco méně než přírodní útvary a jevy, a obvykle se vyskytuje společně s určitou duševní aktivitou (vjemy, emoce), která je spojena s pocitem hlavního hrdiny.¹³⁵ Několik metaforických výrazů referuje i k zániku a ke konečnosti,¹³⁶ v této souvislosti v povídce upoutá pozornost závěrečná část věnovaná požáru.¹³⁷ Ač si protagonista není jistý, že požár byl skutečný, pouhá představa ničícího ohně utiší jeho rozbourané emoce a přinese mu klidný spánek. Je zřejmé, že představa požáru tisícího rozjitřené nitro byla v Mišimově mysli přítomna již dlouho před napsáním jeho

¹³⁰ V těchto spojeních se nejčastěji v různé podobě opakuje téma naprostého nezájmu světa o člověka.

¹³¹ Např. dětství přirovnává Mišima k zapečetěné *truhle*, úspěšné studenty srovnává s *alchymisty*.

¹³² Neóny jsou přirovnány ke *strašidelnému ohňostroji*, Nagasakiho mozek svírá *studený stisk*, pach v klubovně *zneklidňuje*.

¹³³ V lesích se rozprostírají *smutné mokřiny*, podzemní vody *doufají*, že zahlédnou modrou oblohu, zpěv hmyzu je *apatický*.

¹³⁴ Na podzimní obloze vzniká *modrá tůňka*, pach cigarety připomíná *bažinu*.

¹³⁵ Nagasaki si připadá jako *vyděšený zajíc*, na Imamuru, u něhož hledá pochopení, se hlavní hrdina dívá jako *ovce*.

¹³⁶ Např. hořící cigareta, která v Nagasakim vyvolává představu tropického stromu, který shoří v *plamenech*.

¹³⁷ V této pasáži se zajímavě propojuje představa hlučné požární stříkačky a naprosto tichého vzdáleného ohně.

mistrovského díla *Zlatý pavilon*. V povídce jsou nejčastěji spojovány dvě zmiňované nejvíce zastoupené oblasti, tj. „člověk“ a „lidský výtvar“ (10%), dva výskyty (6,66%) prolínání oblastí se objevují u sfér „přírodní útvary“ a „emoce“, „přírodní útvary“ a „akce“, „lidský výtvar“ a „akce“.

Také v povídce *Moře v záři zapadajícího slunce* hraje významnou úlohu příroda, kterou je obklopen hlavní protagonista, správce buddhistického chrámu Henri. Výrazně zde dominuje sféra „přírodní útvary“ (46,15%), další dvě nejvíce zastoupené oblasti jsou „přírodní jevy“ (25%) a „člověk“ (23,07%). Je zřejmé, že i při vytváření metaforických výrazů zůstává Mišima věren názvu povídky, a tak se mu významným zdrojem stává slunce a moře a přírodní jevy s nimi spojené. Slunce se objevuje již v prvních řádcích příběhu, když starý správce stoupá na horu proto, aby pozoroval sluneční kotouč nořící se do oceánu. Hra světla a stínu je významná i při popisu kláštera Kenčódži, sluneční paprsky zalévají úbočí kopce, po němž Henri stoupá se svým malým hluchoněmým přítelem, paprsky slunce probleskují mezi listy mladého jalovce, který jeho mistr Rankei Dórijú přivezl z Číny, slunce také ozařuje bílé vlasy starého muže a jeho jasně modré oči zdobí šarlatovými skvrnami. Když nesourodá dvojice pozoruje „velebný západ slunce“, Henrimu tento výjev připomíná „žhnoucí výheň“. Pozornost stárnoucího muže se od chlapce rychle přesouvá k zapadajícímu slunci a svá slova pronáší, „jako by snad chtěl oslovovat přímo je.“ (Mišima, 2002c: 94) Odlesky slunečních paprsků na zářící mořské hladině mu připomínají rodnou krajinu a tváře, které znal z domova; jak obzor tmavne, získává pocit, jako by moře pokrývala krev.¹³⁸ Henri, který znovu prožívá ve svých vzpomínkách své největší životní selhání a zklamání, svou bolest adresuje slunci, které mu ony okamžiky neustále připomíná. Starý muž cítí, že i když ono období bylo obtížné a bolestivé, byl to čas, kdy skutečně intenzivně žil, „setkání se sluncem“, či v Henriho případě s božstvem v podobě Ježíše, který k němu spolu se zapadajícím sluncem sestupoval, evokuje život. Silná víra, která v té době jeho život ovládala, mu pomáhala cítit sounáležitost s dětmi, které ho obklopovaly, a zároveň také neochvějnou jistotu svého poslání. Ve své přítomnosti Henri sice stále vnímá krásu a posvátnost zapadajícího slunce, které kdysi přivedlo do jeho života Ježíše, zároveň ale cítí, že božskému nebeskému tělesu je on sám stejně lhostejný, jako širému moři, které se utápí ve slunečních paprscích. Přesto starý muž nedokáže spustit oči „ze zapadajícího slunce, které pozvolna mění barvu a samo sebe postupně spaluje na popel.“ Hagiwara Takao upozorňuje, že západ slunce je u Mišimy obecně spojen se smrtí a

¹³⁸ V čtenáři obraz krvavé mořské hladiny vyvolává dojem, jako by se moře, které odmítlo zázrak a navzdory čisté víře malých poutníků se nerozestoupilo, nyní pyšnilo zbytečně prolitou krví nevinných dětí, které bláhově umíraly pro své ideály.

zánikem (viz Hagiwara, 1999: 47). Lze říci, že stejně, jako samo sebe spaluje slunce, ničí sám sebe i Henri, jehož vůle a vitalita postupně vyhasíná.¹³⁹

Velmi důležité jsou ovšem i další přírodní jevy a útvary, které se vyskytují především ve spojitosti s estetickými vjemy a emocemi, konkrétně po 6,8% mají průniky oblastí „přírodní jevy“ a „estetický vjem“, „přírodní útvary“ a „emoce“. Zajímavá je jednoznačná preference neživé přírody; zvířata, hmyz či rostliny mají ve srovnání s ní pouze podružnou úlohu a vždy se vyskytují výhradně ve spojitosti s přírodními jevy a útvary.¹⁴⁰ Podstatnou roli zde ovšem hraje člověk, který se objevuje nejenom v souvislosti s přírodou, ale často také v souvislosti s oblastí emocí. Obě spojení uvedených oblastí („člověk“ a „přírodní útvary“, „člověk“ a „emoce“) mají po 6,81 %. Stejně často se vyskytuje také propojení oblastí „přírodní útvary“ a „lidský výtvar“.

V románu *Zlatý pavilon* se nejčastěji objevují metaforické výrazy spojené s člověkem (32,25%) a s jazykem (24,42%).¹⁴¹ Obdobně jako hluchoněmý chlapec v *Moři v záři zapadajícího slunce*, který je vyděděncem proto, že není schopen s ostatními dětmi verbálně komunikovat, brání také Mizogučimu jeho jazykový handicap, aby se začlenil do společnosti. Jedním z hlavních témat tohoto díla se tak stává neschopnost používat příhodně slova. Tento handicap vytváří bariéru mezi hlavním hrdinou a okolním světem. Je zřejmé, že autor, i přes své výhrady ke slovům, chápe verbální komunikaci jako naprosto zásadní pro úspěšné začlenění se do lidské komunity. Neschopnost vhodně se vyjadřovat totiž Mizogučiho dále znejišťuje, takže i v řídkých chvílích, kdy jej jeho laskavý kamarád Curukawa poslouchá a trpělivě čeká, až se vysloví, má koktavý mnich pocit frustrace a prohry. Protagonista se kvůli své jazykové nedostatečnosti uzavírá před světem. Poměrně často se objevují výrazy spojené se stavbou (9,74%),¹⁴² řada z nich se váže k druhému z „protagonistů“ díla, krásnému a obdivovanému Zlatému pavilonu. I v tomto díle se ale projevuje velký význam přírody

¹³⁹ Obraz zapadajícího slunce, které určitým způsobem odráží duševní vyhasínání hlavního hrdiny, se objevuje např. i v *Chrámu úsvitu*. Barvitý popis oblohy, která postupně mění své barvy tak, jak slunce klesá za obzor, se zde prolíná s Hondovými úvahami o smrti (viz Mišima, 1996a: 69–70; Mishima, 2001b: 61–62). Právě v Mišimově schopnosti nenásilně spojovat působivé obrazy s duševním stavem protagonistů spočívá velká naléhavost jeho vět, o níž mluví Takahaši Bundži, když popisuje, jak silně na něho zapůsobil dramatický závěr tetralogie *Moře hojnosti*, v níž se pohled na prázdnou zahradu spojuje s prázdnotou Hondova nitra. „Mišimova jedinečnost byla právě v naléhavosti jeho vět, v tom, jak dokázal vyjádřit např. zář letního slunce.“ (Takahaši, 1989: 141)

¹⁴⁰ Např. mraky se rozvíjejí pozvolna jako květy tykve, oblaka se rozbíhají nad kamakurská údolí jako stádo ovcí. V těchto obrazech se jasně projevuje, že Mišima se snaží do metaforických výrazů, které vkládá do úst svým hrdinům, vycházet z jejich životních zkušeností. Není divu, že bývalému pasáčkovi připomínají mraky ovce.

¹⁴¹ *Koktavost* vytváří mezi Mizogučim a světem hradbu, *hláska* je klíčem ke dveřím z vnitřního světa ven, z Mizogučiho *úst* nevychází síla schopná zachytit vnější svět, *slova* vytváří mezi lidmi most, *ústa* neschopná oslovit Uiko jsou jako doupě polních živočichů.

¹⁴² *Stavba pavilonu* je jako zlatý zvonek či malé *koto* (tj. jeden z tradičních japonských hudebních nástrojů), *pavilon* stoupá k nebi jako slunce.

v Mišimově myšlení, jak o tom svědčí metaforika čerpající z oblasti přírodních jevů (10,95%) a přírodních útvarů (11,43%), s přírodou je často spojován i samotný pavilon.¹⁴³ V díle se objevuje také velké množství metaforických výrazů z oblasti emocí (17,93%) a estetických vjemů (15,4%);¹⁴⁴ zdá se, že tato skutečnost potvrzuje názor Nibuji Takašiho, že *Zlatý pavilon* „byl napsán proto, aby vyjádřil krásu.“ (Nibuja, 2004: 19). Časté jsou také výrazy spojené s akcí (12,99%), světem (10,95%) a zánikem (11,07%). V celém románu se nejčastěji prolínají sféry ‚svět‘ a ‚člověk‘ (7,09%), obvykle se objevují metaforické výrazy, které naznačují Mizogučiho pocit vyloučenosti a neschopnosti začlenit se do světa ostatních lidí. S jazykovým handicapem hlavního hrdiny souvisí časté spojování oblastí ‚emoce‘ a ‚jazyk‘ (5,08%), jeho neustálá frustrace se projevuje ve spojení sfér ‚emoce‘ a ‚člověk‘.

V povídce *Moře v záři zapadajícího slunce* i v románu *Zlatý pavilon* upoutá pozornost velmi často používaný motiv moře. Henri je mořem posedlý od okamžiku, kdy odmítlo vpustit malé dětské poutníky do svaté země. Všudypřítomnost moře v jeho myšlenkách se objevuje i v obrazu zvuku zvonu, který přichází ke starému muži ve vlnách. „Mohutné zvukové vlny snad ani neoznamují čas, ale spíše čas rozměňují a unášejí do věčnosti.“ (Mišima, 2002c: 95) Zdá se, jako by vlny, v nichž se zvuk zvonu přibližuje, byly viditelné. Přicházejí k Henrimu stejně, jako mořské vlny, které v Marseille jen lhostejně narážely do pobřeží. Správce má pocit, že tyto vlny pouze odnášejí čas do věčnosti. Odnášejí i jeho čas snění, chvíli, kdy pohroužen do vzpomínek pozoruje slunce nořící se do oceánu. Zvuk zvonu, který je pro něho předělem mezi časem vzpomínání a realitou, poslouchá se zavřenýma očima. Když je otevírá, obklopuje ho již šero – z bájných prosluněných časů své minulosti se tak vrací do šedivé přítomnosti. Když se ve *Zlatém pavilonu* Mizoguči chystá utéct z chrámu, jednou z jeho pohnutek je i touha po moři.¹⁴⁵ Moře spojuje hlavní protagonista se svým neštěstím, temnými myšlenkami, svou ošklivostí, ale také s vlastní silou. Při pohledu na drsné Japonské moře se v jeho mysli náhle zjeví i touha zapálit Zlatý pavilon.

Obraznost související s mořem se objevuje také v mnohých dalších Mišimových dílech. Zásadní místo má v tetralogii *Moře hojnosti*, kde se moře a s ním spojená metaforika a symbolika v různých podobách objevuje ve všech čtyřech dílech, v určité podobě se ale nachází téměř ve všem Mišimově psaní. Metaforika spojená s mořem se objevuje již ve *Zpovědi masky*. V básni v próze, která je věnována sv. Šebastiánovi, je tento Kóčanův zbožštělý hrdina označován jako člověk, který přišel z moře. Jedním z nejnapadnějších rysů

¹⁴³ Mizoguči např. ve svých představách spojuje stavbu se *slunečním třpytem*.

¹⁴⁴ *Krásu* Mizogučiho svazuje, navíc spojuje *krásu* s temnotou.

¹⁴⁵ V této souvislosti označuje Japonské moře za vzrušující a plné života.

světce jsou krásné oči, které jsou tak necitlivé jako moře,³¹⁴⁶ moře ale burácí i v jeho hrudi, panenky v jeho očích odrážejí mystický a věčný mořský horizont, jeho vzdechy byly slané jako mořský vánek a tělo vydávalo vůni mořských řas vyvržených na pobřeží. V *Odpoledním přívozu* se moře stává oblastí, která představuje romantiku a slávu a námořník Rjúdži, tedy muž, který svůj život zasvětil moři, ztělesňuje protiklad nízké a pokrytecké „suchozemské“ společnosti. Rjúdži si vše spojuje s mořem, i když se ocitá na pevnině. Když přemýšlí o své milence, v mysli mu v souvislosti s jejím tělem vytanou přirovnání úzce spojená s mořem. Místem spojeným s ideály je moře i v *Hlasu vln*. Právě moře zde umožňuje, aby byly odkryty charakterystiky protagonistů, zároveň je ale prostorem, který ochraňuje mytický svět, poněvadž krásný naivní „ostrov písni“, Utadžimu, odděluje od upadajícího světa hlavního japonského ostrova. Metaforické výrazy spojené s mořem se vyskytují také již na prvních stránkách románu *Touha po lásce*, když protagonistka příběhu Ecuko prochází ósackými ulicemi a má pocit, jako by se ocitla na příbojové čáře velkoměsta, která označuje vrchol přílivu. O několik řádek dále pak autor odkrývá „nevýslovný strach“, který na Ecuko doléhá, a ukazuje ho jako cosi iracionálního, co nesouvisí s žádným konkrétním nebezpečím; tento strach je výrazem Ecučiny hrůzy ze života. Na život přitom Ecuko nahlíží jako na „nedozírné, mnohotvárné moře plné špíny plovoucí na hladině, vrtošivé, bouřlivé, a přitom vždy průzračné a azurově modré.“ (Mišima, 1988: 7) Moře vždy vzbuzovalo Mišimův respekt, ale také v něm vyvolávalo velkou touhu. Bylo objektem, kterého se bál a zároveň jej miloval. Metafora moře, které je plné špíny, přesto ale zůstává průzračné a lákavé, ukazuje, že spisovatel měl obdobně ambivalentní vztah i k samotnému životu. Mišima zoufale toužil žít a snažil se svůj čas bezezbytku využít, zároveň ale svoje žití nenáviděl a bál se nástrah a špíny skrytých pod povrchem. I když si na jedné straně život užíval, na straně druhé pociťoval strach z tíhy života, v němž byl často zraňován a v němž nikdy nenalezl žádnou skutečně spřízněnou duši. Bál se života, který ho sice obdařil mnoha talenty, vysokou inteligencí i schopností empatie, zároveň jej ale uvrhl do izolace a věčné samoty, z nichž nedokázal uniknout. Moře pro Mišimu bylo ale také symbolem nezachytitelnosti skutečnosti. Honda si v románu *Splašení koně* uvědomuje, že „tak jako se moře a obloha slévají dohromady na horizontu, tak také sen a realita se nepochybně proplétají, když se na ně člověk dívá z dálky.“ (Mišima, Již zde je zřejmé, že Mišima vnímal moře jako necitlivé a lhostejné k lidskému údělu. S tímto pojetím jasně koresponduje obraz moře, které se v povídce *Moře v záři zapadajícího slunce*

¹⁴⁶ Již zde je zřejmé, že Mišima vnímal moře jako necitlivé a lhostejné k lidskému údělu. S tímto pojetím jasně koresponduje obraz moře, které se v povídce *Moře v záři zapadajícího slunce* pouze tiše a bez zájmu rozprostírá a ani tragédie malých dětí je nepřinutí k tomu, aby se rozestoupilo.

pouze tiše a bez zájmu rozprostírá a ani tragédie malých dětí je nepřinutí k tomu, aby se rozešlo. 1997a: 59; Mishima, 2000a: 55)

K moři se vztahuje i poslední významná metafora, kterou Mišima ve svém životě použil. Na výstavě, kterou se loučil s veřejností, nechal čtyři řeky svého života vtéci do *Moře hojnosti*. Tato poetická metafora vzbuzuje pochybnosti o tom, že její autor skutečně věřil, že realizace ideálu *bunbu rjódo*, společné cesty pera a meče, je smysluplným završením jeho vlastního života. Svým *seppuku* sice umožnil, aby čtyři různorodé toky jeho života dosáhly svého cíle a navždy nerozlučně splynuly v jeho závěrečné tetralogii, „moře“, do něhož řeky ústí, je ale velmi zvláštní útvar. Moře hojnosti je totiž jedno z aridních moří na Měsíci. Toto „moře“ nenapájí žádné řeky. Neoplývá tak hojností vody, je pouze pustinou bez života. Představa vodních toků, čtyř řek spisovatelova života, je tedy stejně iluzorní, jako měsíční moře, v němž není ani kapka vláh. ¹⁴⁷

3) Prostorová orientace:

Irena Vaňová upozorňuje, že svět k nám vchází prostřednictvím všech našich smyslů a základním prožitkem, od něž se odvíjí vše ostatní, je prožitek vlastního těla, které je vždy také umístěno v prostoru (viz Vaňková, 2005: 109–110). Umístění metaforických výrazů v prostoru je v současné době věnována větší pozornost, zásadním se tento aspekt stal především v kognitivní vědě. Posledním typem členění metaforických výrazů, které v této práci používám, je proto jejich prostorová orientace. Toto členění spojuji dohromady s analýzou metafor podle jednotlivých sfér. Výsledek tohoto rozboru poslouží k pochopení toho, jak jednotlivé oblasti Mišima vnímá z hlediska jejich zařazení v prostoru.

3a) *Statické a dynamické metaforické výrazy*

Dynamické metaforické výrazy jsou ty, které naznačují určitý pohyb či akci, statické ty, které žádnou změnu nevykazují. V rozboru zohledňuji to, zda u metaforických výrazů je nebo není uvedena jejich prostorová orientace.

¹⁴⁷ Hašimoto Osamu se domnívá, že odkazem na pustou měsíční krajinu, se Mišima snažil naznačit, že hojnost je vlastně totožná s nicotou (viz Hašimoto, 2002: 31).

Cigareta

sféra		jazyk	člověk	přírodní jevy	přírodní útvary	zvíře	hmyz	rostlina	čas	zánik	svět	cesta	stavba	emoce	vjem	akce	lidský výtvar	celkem
statické		1	6	1	2	1	1	1	0	1	1	1	0	8	5	1	5	35
dynamické		0	5	4	4	2	0	2	2	3	1	0	1	1	3	5	6	39
prostor. orientace	je	1	7	4	5	2	1	2	2	3	1	1	1	4	5	6	9	54
	není	0	4	1	1	1	0	1	0	1	1	0	0	5	3	0	2	20

Moře v záři zapadajícího slunce

sféra		jazyk	člověk	přírodní jevy	přírodní útvary	zvíře	hmyz	rostlina	čas	domov	stavba	emoce	vjem	akce	lidský výtvar	celkem
statické		0	5	2	7	2	0	0	0	0	2	3	1	0	1	23
dynamické		4	7	11	17	2	2	3	2	1	5	6	6	3	4	73
prostor. orientace	je	3	7	12	11	2	0	1	0	1	3	6	4	0	2	52
	není	1	5	1	13	2	2	2	2	0	4	3	3	3	3	44

Zlatý pavilon

sféra		jazyk	člověk	přir. jevy	přir. útvary	zvíře	pták	hmyz	rostlina	čas	zánik	svět	domov	stavba	emoce	vjem	akce	lidský výtvar	celkem
statické		51	62	40	45	9	2	2	9	5	33	28	7	25	47	60	0	44	469
dynamické		152	206	51	50	35	13	14	12	68	69	63	11	56	102	68	108	40	1118
prostor. orientace	je	123	199	53	88	34	11	6	8	44	53	84	10	58	99	69	99	39	1077
	není	80	69	38	7	10	4	10	13	29	49	7	8	23	50	59	9	45	510

V Mišimově metaforice převládají dynamické metaforické výrazy (70%) nad statickými (30%). Nejméně výrazný je rozdíl mezi statickými a dynamickými metaforickými výrazy v povídce *Cigareta* (statické 47,29%, dynamické 52,71%), v níž jsou dlouhé pasáže věnované popisům přírody, a celkově je zobrazována především pasivita

hlavního hrdiny. V dalších dvou dílech je poměr vyrovnaný – v *Moři v záři zapadajícího slunce* je 23,96% statických a 76,04% dynamických metaforických výrazů, ve *Zlatém pavilonu* se nachází 29,55% statických a 70,45% dynamických metaforických výrazů. Prostorová orientace je uvedena u větší části metaforických pojmů, lze ji vysledovat v 67,33%, v 32,67% chybí.

3b) Umístění v prostoru

Tato tabulka se týká statických metaforických výrazů, u nichž je nějaká prostorová orientace naznačena.

Cigareta

	nahoře	dole	Vpředu	vzadu	uprostřed	mezi	uvnitř	venku
Jazyk							1	
člověk		1					1	
přírodní jevy								
přírodní útvary							1	
zvíře								
hmyz							1	
rostlina								
čas								
zánik								
svět								
cesta			1					
stavba								
emoce							3	
vjem							2	
akce		1						
lidský výtvar		1					2	

Moře v záři zapadajícího slunce

	nahoře	dole	vpředu	vzadu	uprostřed	mezi	uvnitř	venku
jazyk								
člověk							4	
přírodní jevy						1	1	
přírodní útvary							3	
zvíře								
hmyz								
rostlina								
čas								
domov								
stavba						1		
emoce							2	
estetický vjem								
akce								
lidský výtvar								

Zlatý pavilon

	nahoře	dole	vpředu	vzadu	uprostřed	mezi	uvnitř	venku
jazyk		1	1		3		7	
člověk			1			11	13	
přírodní jevy	1		2	1		6	7	
přírodní útvary			1		4	2	9	1
zvíře								
pták	1		1					
hmyz	1						1	
rostlina			1		1		1	1
čas			1			1	1	
zánik		2		1	3		4	2
svět		1	1			11	3	4
domov					1		4	
stavba	1		1	1	7	4	4	
emoce	2	2	1		2	2	12	6
estetický vjem	1			1	2	3	11	2
akce								
lidský výtvar		1	2		3	2	8	1

U statických metaforických výrazů převládá ve všech analyzovaných dílech velmi výrazně umístění „uvnitř“ (46,49%). Zdá se, že tato charakteristika odpovídá nejenom uzavřenosti a pocitu nesvobody, které provázejí protagonisty všech tří příběhů, ale také duševnímu stavu samotného autora. Nejvýrazněji se umístění „uvnitř“ pojí s oblastí „člověk“ (16,98%) a „emoce“ (16,03%), časté je ale také u „estetických vjemů“ (12,26%). Vyskytuje se tak převážně ve sférách, které jsou spojeny s pocity a emocemi, jež zůstávají uzavřené v lidském nitru. Lze říci, že tento aspekt osobnosti se u Mišimy projevoval velmi výrazně. Jak již bylo zmiňováno, snad téměř nikdo ze spisovatelových příbuzných a přátel nevěděl o jeho vnitřním životě a jeho pocitech vůbec nic.

3c) Směr pohybu

Toto dělení se týká dynamických metaforických výrazů.

Cigareta

	nahoru	dolů	dopředu	dozadu	dovnitř	ven	do stran	zastavení pohybu	prolínání
jazyk									
člověk		1	2			1			1
přírodní jevy			1		1	1			1
přírodní útvary	1		1			1		1	
zvíře		1	1						
hmyz									
rostlina		1					1		
čas		1							
zánik			1		1		1		
svět			1						
cesta									
stavba			1						
emoce			1						
vjem			1				1		1
akce	2	1			1	1			
lidský výtvar	2					2		1	1

Moře v záři zapadajícího slunce

	nahoru	dolů	dopředu	dozadu	dovnitř	ven	do stran	zastavení pohybu	prolínání
jazyk			2			1			
člověk						1			2
přírodní jevy		1	1		2	2	1		3
přírodní útvary	1		3		1	1			2
zvíře									2
hmyz									
rostlina		1				1			
čas									
domov									1
stavba		1	1		1				
emoce		1	1			1			1
estetický vjem			2				1		1
akce									
lidský výtvar			2						

Zlatý pavilon

	nahoru	dolů	dopředu	dozadu	dovnitř	ven	do stran	zastavení pohybu	prolínání
jazyk	2		29		11	28		26	15
člověk	12	6	39	5	30	26	6	40	11
přírodní jevy		5	10		6	6	5		4
přírodní útvary	14	9	12	2	7	8	9	4	16
zvíře	2				5	7	9	1	7
pták	2	1	1		1	3		1	
hmyz		1	1		1	1			
rostlina		2				2			
čas		7	15	8	9				2
zánik		2		2	7	2		26	2
svět		13			22	8		14	7
domov					1	1			3
stavba	6	4	6		4	5		10	5
emoce	11	6	8	7	13	15	7	21	4
estetický vjem	7	3	8	5	3	11	3	5	4
akce	9	18	45		7	2	8		10
výrobek			8		3	2	4		5

Ve všech analyzovaných dílech převládá směr ‚dopředu‘ (21,38%), který svědčí o puzení stále něco dělat a něčeho dosahovat a odpovídá i autorově vlastní horečné aktivitě. Není překvapivé, že nejčastěji je tento směr spojen se sférami ‚akce‘ (22,05%) a ‚člověk‘ (20,09%). Výrazně je zastoupeno i směřování ‚ven‘ (15,72%), které odpovídá snaze

o vymanění se z umístění „uvnitř“, které se nejčastěji vyskytuje u statických metaforických pojmů. Nejvíce se směr „ven“ objevuje ve spojení se sférami „jazyk“ (20,71%) a „člověk“ (20%).

Shrnutí:

V povídce *Cigareta* mírně převládají dynamické metaforické výrazy nad statickými, větší část výrazů je přitom prostorově začleněna. Statické metaforické výrazy nad dynamickými převažují především v oblastech týkajících se „člověka“ (54,55%) a „vjemů“ (62,5%), jednoznačně pak dominují v oblasti „emocí“ (88,89). Ve všech třech zmiňovaných sférách je necelá polovina statických výrazů prostorově začleněna, téměř všechny jsou přitom umístěny „uvnitř“ (73,33%).¹⁴⁷ Stejně je situována i většina ostatních prostorově začleněných výrazů. Umístění „uvnitř“ se projevuje nejenom v jednotlivých metaforických výrazech, Mišima si s ním pohrává i v podobenství, v němž hovoří o dětství jako o období, které stráží pevně zapečetěnou truhlu s poklady. Dospívání je časem, kdy mladý člověk onu truhlu otevírá, uvnitř však nic nenachází. I když mladík usoudí, že v truhle nic nebylo, ve skutečnosti došlo ke znehodnocení očí neviditelného obsahu právě v okamžiku odklopení víka. Naivitu dětství s jeho vírou v poklad tak znehodnotila pragmatičnost mládí, která pokladu nedovolila, aby zůstal skryt uvnitř, a tak jej nevědomky zničila. Umístění „uvnitř“ tak skýtá klid a bezpečí, na druhé straně je však toto ukrývání před vnějším nepřátelským světem příčinou Nagasakiho neschopnosti rovnocenně komunikovat se svým okolím.

Dynamické metaforické výrazy jsou spojeny především se živou i neživou přírodou (celkově ve všech těchto sférách 60%), akcí (83,33%), „časem“ (100%) a „zánikem“ (75%) a mírně převládají také u lidských „výtvorů“ (54,55%). Nejvýrazněji je zastoupeno směřování „dopředu“ (27,77%), velmi častý je i směr „ven“ (16,66%), oba směry se objevují rovnoměrně u více sledovaných sfér.¹⁴⁸ Především směřování „dopředu“, které je mnohdy spojeno s vymaněním z uzavřenosti, je spojeno se smutkem a pesimismem.¹⁴⁹ Jako určitý protipól k podobenství o bedně s pokladem Mišima volí podobenství, v němž přirovnává „vzorné“ studenty, kteří proplouvají světem a předstihují všechny ostatní, k alchymistům, již vyrábějí falzifikáty. Podobně jako alchymista vytváří z olova kov pochybné kvality a zákazníky přesvědčuje tak dlouho, že nabízí zlato, až tomu sám uvěří, také „vynikající“ student je ten,

¹⁴⁷ Smutné tůňky se skrývají *uvnitř* lesa, studený stisk mozku cítí Nagasaki *uvnitř* své hlavy.

¹⁴⁸ Mladý člověk *vyplouvá na moře*, a posléze *proplouvá světem*, paprsky světla jsou *vysílány z mraků*.

¹⁴⁹ Když Mišima hovoří o mladém člověku na začátku jeho životní pouti, neopomene podotknout, že se „nenajde jediný člověk, který by věnoval pozornost tomu, že [mladík] právě vyplouvá“. (Mišima, 1999a: 8)

kdo předvádí pouhou nápodobu věcí a staví ji na odiv.¹⁵⁰ Autor tak ironicky ukazuje, že v prostředí elitní šlechtické školy není důležité to, co člověk skutečně umí, úspěšný je ten, kdo dokáže vytvořit o vlastní osobě patřičné zdání. V tomto Mišimově podobenství se tak skrytě projevuje další z jeho oblíbených obrazů, představa masky, která zakrývá vlastní křehké já a umožňuje předvádět svému okolí takovou podobu, která jedinci zaručí společenské přijetí.¹⁵¹ Protagonista povídky touto přetvářkou hluboce opovrhne a cítí určitou nadřazenost nad spolužáky, kteří žijí lacinou nápodobou. Nakonec se ale i on nechává k obdobnému předstírání svést v okamžiku, kdy se snaží zalíbit staršímu spolužákovi. Směr ‚dopředu‘, kterým se mladý člověk vydává v okamžiku, kdy vyplouvá na moře života, tak vyvolává spíše negativní emoce. Je zřejmé, že pro Mišimu byl tento směr spojen s plynutím času, který člověka unáší k úpadku a zániku. Přestože se děj povídky odehrává na střední škole, tedy v prostředí zabydleném pohlednými mladíky, je zřejmé, že čas, který je unáší k dospělosti a učí je předstírat a zastírat pravdu, ničí jejich upřímnost a ideály, a tak rozkládá i jejich naivní krásu.¹⁵²

V povídce *Moře v záři zapadajícího slunce* výrazně převládají dynamické metaforické výrazy (76,04%) nad statickými (23,96%), u větší části výrazů je zřejmé i jejich prostorové začlenění (54,17%). Jediná oblast, v níž se vyskytuje stejně statických a dynamických metaforických výrazů je ‚zvíře‘, velmi výrazně dynamické metaforické výrazy převládají ve sférách ‚přírodní jevy‘ (84,62%), ‚přírodní útvary‘ (70,83%), ‚vjem‘ (85,71%), ‚výtvar‘ (80%) a ‚stavba‘ (71,43%). V oblastech ‚jazyk‘, ‚hmyz‘, ‚rostlina‘, ‚čas‘, ‚domov‘ a ‚akce‘ se dokonce vyskytují pouze dynamické metaforické výrazy. U statických metaforických pojmů jednoznačně dominuje umístění ‚uvnitř‘ (83,33%),¹⁵³ které jasně naznačuje pocity uvěznění a nesvobody; objevuje se výhradně ve sférách týkajících se ‚člověka‘ (40%), ‚emocí‘ (20%) a ‚přírody‘ (dohromady 40%). Tato skutečnost zřetelně souvisí s pocity hlavního protagonisty Henriho, jehož životním údělem je ztráta svobody – poprvé ji ztrácí jako dítě, když se stává otrokem, podruhé, i když ne tak zjevně, o ni přichází, když se rozhodne následovat svého mistra do malé ostrovní země daleko od domova. V případě dynamických metaforických výrazů, kde je prostorová orientace zachycena ještě častěji,

¹⁵⁰ „Vynikajícím žákem je alchymista, který dosáhl nejvyššího mistrovství.“

¹⁵¹ Miwa Masaši upozorňuje, že lidská ‚osobnost‘ je jen pouhou maskou, která „umožňuje zakrývat nebývale velké množství věcí.“ (Miwa, 1982: 110) Lze říci, že samotnému Mišimovi jedna z jeho masek, již byla pečlivě vytvořená osobnost vlastence, pomohla zakrýt vnitřní rozpolcenost, citlivost, strach, nihilismus i další emoce, které před svým okolím pečlivě skrýval.

¹⁵² V pojednání *Incident 26. února a já* Mišima uvádí: „V mých těžko vyléčitelných představách věčnost vidí stáří jako ošklivé a mládí jako krásné. Moudrost stáří je pro věčnost iluzí, jednání mládí je pro věčnost průzračné. Proto se život tím, že pokračuje, stává špatným, lidský život se nakonec změní v naprostý úpadek.“ (Mišima, 2003a: 110)

¹⁵³ Chránové budovy se utápějí v šeru, Francouzi se topí v zármutku.

je nejvíce zastoupené směřování ‚ven‘ (16,67%),¹⁵⁴ ‚dopředu‘ (28,57%)¹⁵⁵ a ‚prolínání‘ (28,57%).¹⁵⁶ Směr ‚ven‘ koresponduje s umístěním ‚uvnitř‘, které je typické pro statické metaforické výrazy; o silné tendenci vymanit se z nesvobody svědčí i směr ‚dopředu‘, který se ovšem vyskytuje i v souvislosti s Henriho romantickým dětským rozhodnutím vydat se na pouť, kterou završí osvobozením zaslíbené země. Prolínání se pak objevuje jako střet protichůdných směrů – dává do souvislosti ‚svobodu‘ nabytou díky Henrimu dobrodinci a ‚uvěznění‘, které mu tato ‚svoboda‘ přináší.

V románu *Zlatý pavilon* také velmi výrazně převládají dynamické metaforické výrazy (70,45%) nad statickými (29,55%). Jediná oblast, v níž mírně převládají statické dynamické výrazy, je ‚výtvor‘ (52,38%). Velmi výrazný je výskyt dynamických metaforických výrazů v oblastech ‚akce‘ (100%), ‚člověk‘ (76,87%), ‚emoce‘ (68,46%), ‚jazyk‘ (74,88%), ‚čas‘ (93,15%), ‚svět‘ (68,48%), ‚zánik‘ (67,65%) a všech oblastí týkající se fauny (dohromady 84,93%). I když je hlavní protagonista Mizoguči po většinu příběhu pasivní, velký počet dynamických metaforických výrazů odpovídá jeho snaze vymanit se ze své pasivity a stát se jednajícím hrdinou, tedy typem člověka, kterým se rád stával ve svých snech. U větší části metaforických výrazů je zachycena i jejich prostorová orientace (67,86%). Také v tomto románu dominuje u statických metaforických výrazů umístění ‚uvnitř‘ (42,29%).¹⁵⁷ Objevuje se nejvíce v oblastech ‚člověk‘ (15,29%) ‚emoce‘ (14,12%) a ‚estetický vjem‘ (12,94%). Odpovídá to skutečnosti, že i v tomto příběhu je hlavní hrdina uvězněn ve svém vnitřním světě, v němž se utápí ve svých emocích a touze po kráse. Výrazněji je zastoupeno i umístění ‚mezi‘ (20,9%), v němž se nejvíce vyskytují sféry ‚člověk‘ a ‚svět‘ (obě s výskytem 26,19%). I zde je výrazný pocit uvěznění, či alespoň výrazného omezení pohybu. U dynamických metaforických výrazů převládá, stejně jako v dalších dvou analyzovaných dílech, směr ‚dopředu‘ (20,78%), nejčastěji se objevuje ve spojení s ‚akcí‘ (24,73%), ‚člověkem‘ (21,43%) a ‚jazykem‘ (15,93%), výrazně se projevuje také směr ‚ven‘ (14,5%), který je nejvýraznější v oblastech ‚jazyk‘ (22,05%), ‚člověk‘ (20,47%) a ‚emoce‘ (11,81%). Oba tyto směry svědčí o snaze osvobodit se a jednat, i o skutečnosti, že protagonista často zaměňuje jednání za slova. Na rozdíl od obou povídek se ale ve *Zlatém pavilonu* výrazně uplatnilo ‚zastavení pohybu‘¹⁵⁸

¹⁵⁴ Záře se *line ven* z větví stromu, tváře někdejších Henriho druhů *vystupují* z houfu červánků.

¹⁵⁵ Mraky se *rozbíhají* nad údolí, loď *namíří* svou příď na jih, zvukové vlny *odnášejí* čas do věčnosti.

¹⁵⁶ Např. zvuk zvonu *prostupuje* soumrak.

¹⁵⁷ Maso *obaluje* Dósenovu duši, Mizogučiho vzpomínky jsou *obtočené* ocelovými strunami, Mizoguči si připadá jako ptáče *chycené* do klece, novicův zlý skutek je *usazen uvnitř* jeho paměti jako zlatý prach.

¹⁵⁸ Krása Mizogučiho *svazuje* a brání mu jednat, sluneční zář vytváří uprostřed polí *zlatou zástěnu* a brání tak protagonistovi vydat se, byť i jen v myšlenkách, k vysněnému Zlatému pavilonu. V okamžiku, kdy chce Mizoguči vykonat svůj bořitelský čin, otevře se před ním propast dost velká na to, aby pozřela celý jeho život, jež mu brání v tom, aby své ‚dílo‘ dokončil.

(15,75%), nejvíce ve sférách ‚člověk‘ (28,99%), ‚jazyk‘ (18,84%) a ‚zánik‘ (18,84%). I zde se projevuje skutečnost, že jazyk Mizogučimu obvykle bránil v jednání.

Postavy a dílo

Cigareta je povídka, s níž Mišima upoutal nejprve Kawabatu Jasunariho a posléze i poválečný literární svět. Je studií mladíka ponořeného v knihách a odráží jeho probouzející se sexualitu a hledání lásky. Nagasakiho psychologický vývoj není zachycen explicitně, ale je postupně odhalován prostřednictvím série poetických obrazů. Náznakové je obzvláště líčení setkání mezi Nagasakim a jeho drsným starším spolužákem Imamurou. Mišima brilantně ukazuje, jak zoufalá je snaha po identifikaci s objektem jeho zájmu, která vede jen k ještě většímu zklamání (srov. Bester, 1990: X). Někteří komentátoři interpretují Nagasakiho okouzlení Imamurou jako sexuální přitažlivost, a proto povídku *Cigareta* zařazují do děl s homosexuální tematikou. Na rozdíl od *Zpovědi masky*, která byla vydána o tři roky později, však Mišima v této povídce pocit izolace a jinakosti, který zásadním způsobem určuje to, jak hlavní hrdina vnímá sebe i své okolí, nespojuje přímo s jeho sexuální orientací. Zásadní roli zde hraje silné vědomí pokrytectví a plytkosti, které jsou spojeny s ovzduším nadřazenosti v instituci, která sama sebe prezentuje jako elitní školu, ve skutečnosti je ale místem naplněným stereotypy a manýrami, které neposkytují prostor ani individualitě a originalitě, natož upřímné mezilidské komunikaci. Tato povídka velmi silně odráží Mišimovy vlastní zážitky ze studií v *Gakušūinu*, do postavy Nagasakiho tak autor do značné míry projektuje sám sebe.

V povídce *Moře v záři zapadajícího slunce* upoutá pozornost především postava Henriho, velmi výrazně se zde projevuje ale i symbolika dalších postav. Důležité postavení zde má zejména tichý společník hlavního hrdiny, hluchoněmý chlapec. Postava chlapce má velmi úzkou spojitost s jedním z hlavních Mišimových témat, které se objevuje v celé jeho literární tvorbě i v teoretických esejích, tedy s otázkou role jazyka a limity verbálního sdělení. Mišima, který se cítil být slovy příliš svázán a zároveň jim nedůvěřoval, ukazuje chlapce jako postavu oproštěnou od diktátu verbálního projevu. Chlapec nic neslyší, tudíž jeho ‚duši nic netíží‘. Oproštěnost od slov, která mu umožňuje intenzivnější prožívání přítomnosti, mu tak poskytuje značnou svobodu. Chlapcův verbální projev není pouze omezený, jako tomu je u mnoha dalších Mišimových postav, na rozdíl od nich není verbálního vyjadřování schopen vůbec. Komunikace tak není pouze ztížena nemožností vyjádřit vlastní myšlenky, chlapec nemůže verbální sdělení ani přijímat. Přes tato svá omezení však určité formy komunikace schopen je. Když se mu nedaří navázat kontakt se svými vrstevníky, uchýlí se k Henrimu,

který se stejně jako on velmi výrazně odlišuje od svého okolí. Tak, jako chlapce vyčleňuje ze společnosti jazyk, Henri do ní nezapadá pro svůj na japonské poměry neobvyklý zjev. Děti, které si chodí do chrámu hrát, jej posměšnou přezdívkou *tengu*¹⁵⁹ redukuje na bytost, která sice patří do světa bájí a pohádek, není ale právoplatným obyvatelem lidského společenství.¹⁶⁰

Děti, které v povídce Henriho kvůli jeho velkému nosu a hluboko zasazeným očím za jeho zády častují zesměšňující přezdívkou, představují další Mišimovo téma, kterým bylo zneužívání jazyka k ovládání svého okolí a ubližování jiným lidem. Malí uličníci zde používají jazyk zlovolně k zesměšňování bezvýznamného cizince a toto zneužívání jazyka je ještě umocněno pokrytectvím, s nímž je spojeno – děti nejsou schopné přímé konfrontace, vysmívají se stárnoucímu muži pouze v okamžiku, kdy jsou si jisté tím, že je neslyší. Motiv zneužívání slov k tomu, aby jinému člověku ublížili či ho očernili, nalezl ozvuk i v řadě dalších Mišimových děl, dokonce i v jeho nejoptimističtějším románu *Hlas vln*. Obyvatelé idylického ostrůvku Utadžima narušují atmosféru na ostrově svými zlovolnými klevetami, a tak stejně, jako v případě dětí hrajících si v chrámu, jsou i jejich slova spojena se zlými úmysly. V obou těchto případech tak slova představují jakéhosi „hada v ráji“, jsou tím, co narušuje dětskou nevinnost malých nezbedů i čistotu obyvatel Utadžimy, kteří svými pomluvami poskvřňují svůj malý ideální svět.¹⁶¹

Přesto, nebo snad právě proto, že Henri i chlapec jsou vydědenci, kteří nejsou schopni plnohodnotně komunikovat se svým okolím, mohou si rozumět navzájem. Henri si je dobře vědom skutečnosti, že chlapec neslyší jeho slova, proto také pro své vyprávění volí

¹⁵⁹ *Tengu* (天狗) – zvláštní a poněkud ambivalentní bytosti, které mají lidskou postavu, již ovšem zdobí typický dlouhý nos či zobák a křídla. Existují různé formy těchto bytostí, některé mohou mít např. červené tváře či bílé vlasy. Někdy bývá *tengu* ztotožňován s *avatarem* (*kešin*, 化身), nadpozemskou bytostí, která se zjevuje či je dokonce inkarnací v lidském světě (nejoslovovanější je bódhisattva Kannon), nebo s *jama no kami* (山の神), šintoistickými božstvy hor. Ve středověké literatuře je ale často označován jako lstivý nepřítel buddhismu, který unáší buddhistické kněze, přivazuje je ke špičkám stromů a pak do jejich mysli implantuje pocity chtivosti a pýchy. Občas jim také servíruje hnůj, který vypadá jako lahodný pokrm. Někdy je ovšem zobrazován jako obávaný únosce dětí či jako zručný ilusionista s démonickými schopnostmi. Na druhé straně ale může být i laskavým ochráncem vládnoucím nadpřirozenými schopnostmi. Úzce je spojován také s horskými askety *jamabuši* (山伏), proto je někdy zobrazován v jejich tradičním oděvu nebo s některými předměty z jejich tradiční výstroje (viz Itasaka, 1999: hesla *Tengu*, *Avatar*, *Yama no kami*).

¹⁶⁰ Pokud bychom si vypůjčili Aristotelovu terminologii, můžeme tyto bytosti označit za tvory, kteří nepatří do „polis“. Nemusí na ně být nutně pohlíženo jako na špatné, bytosti žijící mimo lidské společenství mohou být stejně tak horší, jako lepší než lidé, mohou být tedy zatracovány, ale také oslavovány. Podstatné ovšem je, že obyčejní lidé jim nejsou partnery, proto jsou tyto tvorové v lidských společenstvích vždy nutně osamoceni.

¹⁶¹ Motiv zneužívání slov k pomluvám je v Mišimově tvorbě často spojován s postavami, které symbolizují úpadek tradičních hodnot. V *Touze po lásce* např. švagr hlavní hrdinky Kensuke a jeho manželka, kteří sami sebe považují za velmi moderní pár a s oblibou si hrají na intelektuály, tráví hodiny pomlouváním všech osob ve svém okolí, nikdy ale neříkají své mínění lidem do očí. V povídce *Meč stárnoucího trenéra* Kinouchi nedodrží tradiční vertikální vztah učitele a žáka a snaží si získat klevetami o neutěšené rodinné situaci hlavního hrdiny Džiróa přízeň chlapcova soka Kagawy. Ve hře *Terasa malomocného krále* zase premiér, který v Mišimových očích spáchal ten nejhorší zločin proti všem tradičním hodnotám, když se rozhodl stát zrádce a vrahem svého panovníka, našeptá králi krátce před svou smrtí odpornou lež o nevěře druhé královny, jediné blízké bytosti, která nemocnému vládci zůstala.

francouzštinu, i když v každodenním životě mluví japonsky. Nepředpokládá totiž, že podstata jeho sdělení spočívá ve slovech samotných, a věří, že chlapec mu může porozumět i mimo oblast verbální komunikace. Muž mluví svým rodným jazykem zřejmě i proto, že je v něm schopen vhodnějším výběrem slov vyjádřit i drobné nuance, které pak dítě dokáže z jeho očí lépe vyčíst. Mišima tak na vztahu mezi starým mužem a chlapcem ukazuje, že skutečnosti, které nelze sdělovat přímo, lze určitým způsobem vycítit.

Celý Henriho příběh můžeme chápat jako poněkud pesimistickou metaforu lidského života. Postupně tak sledujeme přerod výjimečného důvěřivého dítěte ve vystřízlivělého a zklamaného starého muže. Na počátku životní pouti byl pro Henriho zázrak realitou, takže neviděl nic zvláštního na možnosti zjevení Krista či stromu s postavami andělů, jeho rozum nepřekvapil suchý poutník, který přišel v dešti, a ani na rozestupujícím moři neshledával nic nemožného. Proto také dokázal pevně věřit, že on je předurčen, aby byl účasten dobytí zaslíbené země. Na konci života však z těchto ideálů nezbývá starému muži nic. Dokonce už ani netuší, kdy vlastně ztratil víru v Boha i ve své schopnosti. I smíření, které cítí ve svém nitru, je spíše pouze pocitem naprosté prázdnoty a nereálnosti vlastního života. Henri, který se marně snaží nalézt ve svém životním příběhu nějaký smysl, se tak stává předobrazem protagonisty tetralogie Hondy, který na konci své životní poutě nachází jen naprostou nicotu. I když Mišimův nihilismus našel své vrcholné ztvárnění v jeho závěrečné tetralogii, je zřejmé, že v jeho myšlení se projevoval nejpozději již v polovině 50. let, kdy povídka *Moře v záři zapadajícího slunce* vznikla.

Povídka *Moře v záři zapadajícího slunce* byla pro samotného autora důležitá tím, že se v ní zabýval problematikou víry, která v jeho myšlení hrála velmi významnou úlohu. Zklamání, které provázelo Henriho ztrátu víry, zcela vzalo jeho život i všemu, co měl rád a na co spoléhal, smysl. I když Henri neví, „kdy ztratil víru“, je si dobře vědom, že vše ztratilo svůj význam v okamžiku, kdy se moře nerozestoupilo. Tím, kdo ztratil víru, ale nebyl jen pasáček Henri, ale i jeho malí společníci. I když zdánlivě dochází k obratu v osudu dětí v okamžiku, kdy končí na tržišti s otroky, skutečný zlom v jejich osudech nastává ve chvíli, kdy vstoupily na loď – děti, které ještě nedávno bezmezně věřily, že je možné, aby se moře rozestoupilo, již nemají svou dětskou důvěru v Boha. I když své víře přinesly nesmírné oběti – zavrhlly své rodiny, prošly ohromným utrpením a ztratily dvě třetiny svých kamarádů, nyní ji opouštějí a začínají jednat racionálně. Odcházejí tak ze světa zjevení a vizí, z oblasti pohádek a mýtů, do světa slov, rozumu a racionálního chování, a stávají se dospělými. Obdobně, jako v povídce *Cigareta*, i zde dojde k otevření „truhly s poklady“, a tak je jednou pro vždy ukončené naivní dětství. Mladí lidé se v tomto okamžiku vydávají na dráhu rozumu,

která vede ke stárnutí, úpadku a smrti. Autor ale své malé protagonisty neodsuzuje pouze k tomu, aby se vzdali iracionální víry ve své sny, ale nechává je, aby tuto svou víru vyměnili za racionální spoléhání na dospělé. V okamžiku, kdy ale uvěří ‚d'áblu‘, obchodníkovi, který jim zdánlivě poskytne pomoc, mění se pohádka v tragedii a děti končí na tržišti s otroky.

Román *Zlatý pavilon* je vlastně obrazem světa, v němž žije hlavní hrdina Mizoguči. Dílo se tak nestává pouhým odrazem skutečné události, tedy požáru stejnojmenné pamětihodnosti, ale spíše odpovědí na ni. Tato odpověď je spojena s analýzou společnosti, jež je spoluodpovědná za to, že k tomuto činu došlo. Mizogučiho tragédií je, že je téměř dokonalým představitelem skutečného světa a přitom si přeje být romantickým hrdinou. Pro svou koktavost se cítí od společnosti izolován, poněvadž je přesvědčen, že slova jsou jediným klíčem k okolnímu světu a on se tedy k němu nemůže přiblížit. Mizoguči touží být vším tím, čím není. V celém románu se neustále vyskytují navzájem se prostupující protiklady – krása a ošklivost, světlo a tma, touha a omezení. Struktura vyprávění je založena na protikladech a většinu chlapcových činů tak lze vysvětlit jako pokus tyto protiklady překonat.

Mizoguči pochází z rodiny buddhistického mnicha a sám vstupuje do zenového kláštera, přesto ale v jeho životě hrají slova nesmírně důležitou roli. Ve zobrazování protagonisty jako zenového novice tak tkví určitý paradox: zen nahlíží na slova jako na nedokonalý prostředek pro zachycení podstatného sdělení, ve veškerých tradičních japonských uměních, která mají svůj původ v zenovém buddhismu, jsou slova považována za druhořadá. Pro koktavého Mizogučiho tak měl zenový klášter být ideálním místem, protože jeho handicap zde byl něčím zcela nepodstatným. Novicovo myšlení však stojí v naprostém protikladu k zenovému učení, které slova a rozumové kalkuly považuje za něco, co je svou podstatou překážkou skutečného porozumění. Mizoguči se sice formálně stává zenovým novicem a věnuje se studiu na přípravce a posléze i na buddhistické univerzitě, samotná podstata zenu mu ovšem naprosto uniká. Klášterní společenství mu nabízí to, co by ho mohlo zachránit – malý bezpečný svět víry, která dává lidskému životu smysl a jistotu. Představený chrámu Dósen ani ostatní mniši se nezabývají Mizogučiho handicapem. Mladík je ale natolik zahleděn sám do sebe, že hledá problémy a nepřátelství i tam, kde nejsou. Jeho izolace a neschopnost komunikovat se světem ve skutečnosti není způsobena jeho vnější ošklivostí a koktavostí, ale jeho odmítavým postojem ke světu, zakrnlými emocemi a posedlostí hraničící se stihomamem, která ho nutí interpretovat chování téměř všech svých partnerů jako projev nepřátelství vůči své osobě.

Představený Dósen se dokonce rozhoduje učinit chlapce svým následovníkem. Mizoguči by tak mohl, pokud by přijal ‚víru‘ a oprostil se od svých rozumových úvah, které jeho svět pouze zatemňují, dospět ke splnění té lepší ze svých dvou protichůdných tužeb, mohl by Zlatý pavilon vlastnit, a tak by se rozplynula i jeho touha jej zničit.¹⁶² Jeho analytický rozum ale průzračný svět víry zatemňuje a vede jej do nihilistického pekla zkázy. Novic, který je posedlý krásou, soustavně vše krásné kolem sebe ničí. Zavrhuje i světlé přátelství laskavého Curukawy, jenž jej vedl od temných rozumových úvah k průzračnému životu. Sám si vybírá d'ábelského amorálního Kašiwagiho, jehož duše je stejně odpudivá jako jeho znetvořené nohy, a pod jeho vedením stále hlouběji zabředává do špinavé bažiny logických nihilistických úvah, v nichž není místo ani pro krásu, ani pro smysluplný život.

Mladík často sní o tom, že je diktátorem, který své škodolibé spolužáky a učitele krutě trestá, současně se ovšem opájí představou, že je vyvolenou bytostí, která je vnitřně bohatší než všichni ostatní lidé. Veškeré jeho touhy a představy však zůstávají v rovině snů a Mizogučiho velmi dlouho ani nenapadne, že by je mohl nějakým způsobem realizovat; skutečnost, že mu lidé nerozumějí, se postupně stává zdrojem určité zvrácené pýchy a nadřazeného postoje k jeho okolí, a chlapcova osamocenost se tak ještě více prohlubuje. Komplexy z vlastní neschopnosti udělat něco tvůrčího a dosáhnout tak uznání jej vedou k podvědomému pocitu, že když není schopen získat obdiv a lásku okolí, musí ho ostatní alespoň nenávidět, protože i nenávisť je projevem toho, že jeho osobě přikládají určitý význam. Z toho pramení i jeho vztah ke Zlatému pavilonu – namlouvá si, že jsou si se stavbou blízcí, v okamžiku, kdy zjistí, že tomu tak není, získává neochvějné přesvědčení, že se mu stavba vysmívá stejně, jako dříve jeho platonická láska Uiko. Ve skutečnosti tak není schopen prostého náhledu, že jak Zlatému pavilonu, tak Uiko je naprosto lhostejný. Mizoguči se tak paradoxně stává jakýmsi antizenovým hrdinou, který odmítá veškeré zenové poznání, jež by mohlo jeho duši přinést klid, a lpí ze všech sil na svém malém bezvýznamném já, které činí ‚měřítkem všech věcí‘. Utápí se v pocitech křivdy a sebelítosti, ale nedokáže cítit soucit k ostatním tvorům ani ke Zlatému pavilonu, nedokáže ani milovat krásu, chce ji pouze vlastnit a ovládat. V okamžiku, kdy to nedokáže, rozhoduje se pro její zkázu.

Literární tvorba se Mišimovi stala základním prostředkem komunikace se světem. Někteří vědci upozorňují v tomto směru na jakousi ‚zenovou‘ dimenzi jeho díla. V jeho románech či povídkách nenalezneme žádné naučné pasáže, v nichž by byla jednoznačně definována ‚správná‘ životní filozofie. Mišima se úzkostlivě vyhýbá černobílému líčení světa.

¹⁶² Nibuja Takaši vyjadřuje názor, že pavilon byl pro Mizogučiho ‚skutečností‘, kterou nedokázal ani vlastnit ani se jí vzdát. Objevuje se zde typický Mišimův postoj: ‚slova‘, která ho váží ke skutečnosti, jej také zároveň od skutečnosti oddělují (viz Nibuja, 2004: 18).

Tuto tendenci zřetelně ilustruje právě postava Mizogučiho – mladý novic se neustále pohybuje na velice tenké a nezřetelné hranici mezi dobrem a zlem, až posléze není schopen určit, v jaké oblasti se právě nalézá. Zlo se pro něho stává pouhým negativem dobra a každý dobrý čin v sobě nese určitou příměs zla. A i když se Mizoguči nakonec uchýlí k nenormálnímu činu, čtenář má pocit, že jednání tohoto tragického hrdiny chápe. Mišimova díla a příběhy jeho postav neukazují jednoznačný obraz, jeho postavy jsou velmi barevné a mnohvrstevnaté, prolíná se v nich dobro a zlo, krása a ošklivost. Jak ukazuje i spisovatelova metaforika, jeho svět není černobílý, má mnoho neustále se měnících barev, a snad i proto není jasně zachytitelný. Pravda, krása, dobro, ale i ošklivost, zlo či lež jsou často relativní, mnohdy se náhle mění ve svůj opak.¹⁶³ Stejně tak jako v sobě měly mnoho rozporů Mišimovy postavy, měl v sobě řadu protikladů i samotný autor.

¹⁶³ Mišima ovšem i explicitně např. v *Úvodu do Hagakure* upozorňuje, že dobro a zlo jsou pouze záležitostí lidského posuzování (viz Mišima, 2000c: 136; Mishima, 1993: 132).

4. Mišimův odchod ze scény

Ve *Slunci a oceli* se Mišima zamýšlí nad tím, jak umění zachycuje skutečnosti, které nelze jednoznačně vyjádřit slovy: „Tam, v prázdném prostoru, se určitě ‚něco‘ skrývalo. (...) Umění tomu nepochybně dokáže dát určitým způsobem nějaký ‚výraz‘. Tento výraz ovšem vyžaduje prostředníka, ale pro mě se ona abstraktní schopnost slov, která měla zprostředkovávat, stala bariérou ke všemu dalšímu; člověka, který hned na počátku pochybuje o samotné snaze dát věcem výraz, již nedokáže výraz uspokojit.“ (Mišima, 2003b: 40) Odpor ke slovům však spisovatele paradoxně přivedl ke ‚snaze po nejistém uskutečňování výrazu‘. „Proč jenom toužíme užívat slova a vyjádřit ‚to, co je nevyslovitelné‘, a proč se nám to někdy podaří? Dojde k tomu ve chvílích, kdy jemné pletivo slov v literárním díle polapí tak, jak nejlépe to dokáže, čtenářovu představivost; v tomto okamžiku autora a čtenáře spojuje hřích představivosti. A když pak jejich spoluvina dá vzniknout tomu, čemu říkáme dílo, ‚věci‘, která není ‚věcí‘, nazvěme to výtvořem a již dále nepátřejme.“ (Ibid.)

Mišima v eseji *Slunce a ocel* působivě popisuje i to, jakým způsobem vtěluje své myšlenky do vlastní literární tvorby: „Formulace každé nové myšlenky začíná snahou o uchopení jednoho zatím nejasného námětu rozličnými způsoby. Tak, jako rybář zkouší různé druhy prutů a šermíř rozličné bambusové meče, až naleznou takové, jejichž rozměr a váha jim vyhovuje, tak také myšlení, které se snaží v určité formě projevit, zkouší prozatím nejasné ideji dávat různé tvary; posléze náhle objeví to, co má vhodný rozměr i váhu, a uchopí myšlenku, která již získala tvar. Když jsem poprvé zažil tento čistý vjem síly, začal jsem tušit, že právě tímto směrem se bude ubírat mé rozvažování; cítil jsem nepopsatelnou radost, stále jsem si ale ještě zvolna ve svém nitru pohrával s touto ideou, než jsem se rozhodl takovou cestou vydat. Dopřál jsem si čas a spřádal svou metodu; dával jsem si pozor, aby se z ní nestala rutina, neustále jsem proto experimentoval s rozmanitými formulacemi, a po mnoha pokusech jsem znovu zachytil onen čistý vjem a ujistil jsem se, že je skutečný. Podobal jsem se psovi, jehož přitahuje charakteristická vůně laskominy, kterou pro něj představuje kost, přesto si ale prodlužuje své potěšení tím, že si s kostí pohrává.“¹ (Ibid.: 39) Pro Mišimu tento pokus o přeformulování námětu ale

¹ V pojednání *Má technika psaní prózy* popisuje Mišima způsob svého psaní poněkud prozaičtěji: „Když se rozhodnu napsat *šósecu*, jsem nejdříve velice zmatený. Občas jsem tak zmatený, až jsem z toho bezradný. Mám pocit, že je naprosto nemožné, abych vytvořil někde v koutě v Tokiu *šósecu*, a dá se říct, že z této nemožnosti začínám. V tomto směru budu asi také jeden z podvodníků. (...) Myslím, že aby člověk napsal alespoň trochu dobré *šósecu*, je nezbytné věnovat mnoho času materiálu.“ (Mišima, 2000j: 163) Spisovatel dále rozvádí, že potřebuje delší dobu na to, aby dokázal na materiál pohlížet nezaujatě, protože i když podklady, které má, vycházejí z reality, on na jejich základě tvoří svůj vlastní fiktivní příběh. Vždy je ale pro něho důležité vytvořit si zřetelnou představu poslední scény, k níž má jeho vyprávění dospět, protože ta dává příběhu jasný smysl.

nespočíval pouze ve verbálních výrazech. Po jeho jasnějším uvědomění si vlastního těla nabytí i podoby kulturistiky, boxování, šermování a dalších fyzických aktivit, v nichž onen „čistý vjem síly“ přirozeně prožíval i beze slov v okamžicích, kdy zdvíhal železné závaží či pocítil závan vzduchu při švihnutí bambusového meče.

Z uvedeného popisu vlastní tvorby je zřejmé, že Mišima toužil po čtenáři, který nepotřebuje explicitní sdělení, ale je ochoten vydat se s autorem na pout', v níž vnímá prostřednictvím své intuice a představivosti to, co nelze plně vyjádřit explicitně. Ta nejpodstatnější Mišimova sdělení, stejně jako slova a činy jeho hrdinů, nejsou explicitní. V *Hlasu vln* Hacue nikdy nemluví se Šindžiho matkou o své lásce, ale daruje ženě kabelku, a ta její sdělení pochopí. Stejně tak Šindži nepřesvědčuje Hacuina otce o svých čistých úmyslech a morální síle slovy, jako to dělá vemlouvavý Jasue, o to jasněji ale „hovoří“ svými skutky, tedy tvrdou prací a hrdinským činem, při němž zachraňuje loď dívčina otce. V *Touze po lásce* Ecuko své vnitřní pocity před svým tchánem Jakičim dokonale skrývá a vědomě pro něho vytváří falešnou realitu, kterou zachycuje do „deníku“ o němž ví, že jej tchán pravidelně čte. Jakiči tak do její duše nahlédne až v okamžiku, kdy je svědkem toho, jak žena zavraždí Saburóa, a posléze pozoruje její klidný spánek, který po hrůzném činu přichází. Také Henri v *Moři v záři zapadajícího slunce* sice ve své zpovědi používá slova, ale dobře ví, že hluchoněmý chlapec nemůže vnímat verbální pojmy, do nichž svůj životní příběh vtělil. Reiko v *Lásce k vlasti* ve chvíli, kdy naslouchá manželovi, který mluví o svém morálním dilematu, okamžitě intuitivně pochopí, že muž je již pevně rozhodnutý zemřít.

Lidská komunikace je jako rybářská síť – tak jako síť netvoří pouze provazy, ale také prázdný prostor, není komunikace pouze předivem slov, ale i tím, co vyřčeno není. A tak, jako chytáme ryby do sítě tvořené pevnými provazy a prázdným prostorem, je lidské poselství možné zachytit za pomoci sítě tvořené slovy a tím, co vyřčeno není. I když se ve svých teoretických pojednáních a esejích Mišima snažil své nejvnitřnější pocity a myšlenky vyjadřovat explicitně, tyto jeho úvahy vyznívají často omezeně a hloupě. Mnohem dokonaleji a hlouběji spisovatel dokázal zachytit své obavy, hledání životního smyslu i estetický náhled na svět ve svých beletristických dílech a dramatech. Prozření, k němuž člověka často nasměrují banální slova, Mišima přesvědčivě zachycuje i ve svém díle. Povídka *Pout' do Kumana* bravurně a se značnou mírou satiry zachycuje šosáctví i sebepřelstívání, nakonec ale vyústí v překvapivou pointu: šedivá myška Cuneko dospívá k „prozření“, k poznání ji ale nepřivádí to, co profesor Fudžimija explicitně sděluje ve své legendě, ale tajemství, které je za jeho slovy skryto. Když Cuneko naslouchá profesorovu vyprávění o jeho romantické

Pak píše řádek za řádkou obdobně, jako sochař vytesává dlátem z mramoru své umělecké dílo (viz *ibid.*: 163–164).

nenaplněné lásce, je dojata krásou tragického příběhu, její ženská intuice jí ale velmi rychle upozorní, že slova nezachycují skutečnost. Domnívá se, že Fudžimija si ve své osamělosti vytvořil romantický sen, jemuž věřil až do svých šedesáti let a završil ho zahrabáním tří hřebenů. Toto podivuhodné jednání stárnoucího muže ji hluboce dojme a vyvolá v ní pocit, že odkryla křehkou romantickou alegorii² profesorova životního díla. Vzápětí jí však její instinkty napoví, že to není ani sen. Profesor se zřejmě z nějakého zvláštního důvodu, aniž by věřil v rituální sílu pohřbení tří hřebenů symbolizujících jeho ‚lásku‘ ke Kajoko, pokouší na konci svého osamoceného života vytvořit sám o sobě legendu. Cunecko považuje legendu za banální a sentimentální a má pocit, že příběh, který profesor smutně vypráví, se k němu ani trochu nehodí; jeho šilhavé oko, sopránový hlas, nabarvené vlasy, neforemné kalhoty a vůbec vše na něm svědčí o tom, že je to lež. Přesto se ale okamžitě rozhoduje, že po zbytek svého života bude naplňovat své poslání tím, že se stane spolutvůrkyní legendy a nikdy nedá najevo, že jí nevěří (viz Mišima, 2000b: 295–296; Mishima, 1990a: 203–204).

Protagonisté příběhu putují na jedno z nejposvátnějších míst v Japonsku, zatímco pro profesora je ale tato ‚náboženská‘ pouť pouhou maškarádou, která má uspokojit jeho ego, a způsobem, jak vytvořit legendu ze života, který na něho útočí svou prázdnotou a pokrytectvím, pro Cunecko je to cesta, na níž skutečně zažívá ‚probuzení‘. Profesorova vy kalkulo vaná snaha nijak neovlivní jeho život, vytvoření legendy je jen jedním z mezníků jeho ‚kariéry‘, ve svém nitru ale Fudžimija nepochybně ví, že jeho póza je pouze prázdnou lží a sebeklamem. Cunecko se naopak nikdy nesnažila vyvolávat klamná zdání, dobré verše touží psát pouze proto, že v nichž chce zachytit něco, co je opravdové. Domnívá se, že pravdu nalezne pouze, pokud bude mít možnost prožít hluboké a krásné emoce. Během společného putování proto právě ona prochází bolestným vnitřním přerodem a nakonec nalézá probuzení a s ním spojený vnitřní mír. Prozření ženě přináší duševní klid, protože skrze nereálný příběh konečně pochopí nejen Fudžimijovo nitro, ale také slovy nevyjádřitelnou podstatu jeho poezie. Ví, že nadále bude se svým partnerem sdílet snový svět, virtuální realitu, která není uchopitelná verbálními pojmy a odporuje ‚zdravému rozumu‘, přesto jí ale tato vize přináší štěstí. Má konečně pocit, že její život po boku profesora získal určitý smysl.

Cunecko tak nachází štěstí v okamžiku, kdy pochopí profesorovu přetvářku. I když nám logický rozum napovídá, že by ji mělo odradit to, že profesor není oním ‚božstvem‘, za něhož ho považovala, ve skutečnosti její život naplňuje právě to, když její idol sestoupí ze svého piedestalu. Cunečin život v tomto okamžiku získává význam, protože ví, že právě ona byla vyvolena, aby se stala spolutvůrkyní romantické legendy o muži, kterého miluje.

² *Gúju* (寓 喻).

I když je toto prozření do určité míry pesimistické, poněvadž je spojeno se ztrátou ženiných ideálních představ, Cuneko její poznání osvobozuje z jejího dosavadního tápání a citové stagnace. Žena byla vždy bytostně přesvědčena, že poezie je neodlučitelně spjata s hlubokými city a s tragickými životními zkušenostmi. Věřila, že Fudžimijovy obdivuhodné verše musí mít právě takovýto základ, a proto předpokládala, že její vlastní tvorba nikdy nedosáhne profesorových výšin, poněvadž jí obdobná zkušenost chybí. Na konci příběhu ale pochopí, že je smutek jejího partnera jenom póza, a dochází jí, že ani jeho poetické umění není zakotvené v tragické zkušenosti; je pouhou nápodobou, profesor vyjadřuje melancholii a pocity, které sám nikdy nezažil. Cuneko tak konečně uniká trápení a pocitům méněcennosti, které dosud prožívala, a pochopí, že i ona se může stát dobrou básnířkou, která ve svých verších zachytí vymyšlenou legendu. Zároveň ale získává nad profesorem i určitou moc, protože pouze ona teď zná jeho tajemství. Stává se tak konečně jeho rovnocennou partnerkou, či možná dokonce i více, protože právě ona svými verši vytvoří profesorův život. I když to Fudžimijovi nikdy nehodlá dát najevo, ve skutečnosti se nyní jejich role obrátily; od této chvíle se žena stává vědoucí ‚bohyní‘, která bude vytvářet partnerův fiktivní osud. Cuneko tak dospívá k vysvobození tím, že zavrhuje analytické myšlení a ‚pravdu‘, když pochopí, že poezie lidského života nespočívá ve skutečnosti, ale v legendě, kterou si sami vytváříme.³

Završením Mišimovy tvorby a posledním sdělením, kterým chtěl autor vyjádřit to, co nemohou explicitně zachytit slova, bylo jeho poslední veřejné vystoupení a následná sebevražda. Lze říci, že obdobně jako profesor Fudžimija v *Pouti do Kumana* se i Mišima svým posledním činem snažil završit legendu, jejímiž spolutvůrci se měli stát jeho mladí druhové z Tatenokai. Na spisovatelův čin pozitivně zareagovalo několik osobností z pravé strany politického spektra, jak ale upozorňuje Antonín Líman, „s Mišimou sympatizovali nejen fanatičtí pravičáci, zastánci císařského kultu, ale i ultralevicoví studenti, kteří v jeho činu viděli dobře načasovanou bombu a facku do tváře dekadentní konzumní společnosti.“ (Líman, 2008: 161) Mezi částí levicově orientovaných studentů a spisovatelem panoval od doby, kdy v roce 1969 přijal provokativní výzvu levicového studentského svazu *Tódai zengakukjótó*⁴ a zúčastnil se diskuze na Tokijské univerzitě, poněkud zvláštní, téměř přátelský vztah. Mišima se označování svých názorů jako ‚ultrapravicových‘ bránil a vždy odmítal

³ Cuneko je dokonalým ztělesněním Mišimova archetypu japonské ženy, tedy výborné herečky, která je navenek muži podřízená a dává mu najevo svůj obdiv, vnitřně je ale silná a je si vědoma své převahy. Ačkoliv Cuneko není krásná, i v ní se objevuje antiintelektuální aspekt krásných hrdinů, kteří si svůj svět, jenž dává smysl jejich životům, nenechají rozežrat termity slov a rozumovými úvahami.

⁴ *Tódai zengakukjótó* (東大全学共闘) byl levicově zaměřený studentský svaz působící na přelomu 60. a 70. let na Tokijské univerzitě.

vstoupit do jakéhokoli politického uskupení. Přestože byl a je často zařazován na pravý okraj politického spektra, ve skutečnosti autor kromě svého ‚boje‘ proti komunismu a zdůrazňování kultu císaře žádný propracovaný politický koncept nevyznával. Mnozí ze studentů, kteří se účastnili debaty, tak nepochybně dobře vycítili, že spisovatelovo ‚pravičáctví‘ i jejich ‚levicový radikalismus‘ vyrůstají ze stejného podhoubí, tedy ze znechucení soudobou konzumní společností. Je ale pravděpodobné, že tyto Mišimovy pohnutky nevnímali pouze rebelující studenti. Susan J. Napier vyslovuje názor, že Mišima, který své *seppuku* spáchal bezprostředně po proslovu, v němž obvinil císaře, že se zřekl svého národa, sice probudil vzpomínky na bolestnou minulost; mnohem více než to ovšem řála do živého skutečnost, že spisovatel, jenž označil moderní Japonsko za zdegenerované a dekadentní, vyvolal svým činem „nepříjemné úvahy o materiálně bohaté, ale duchovně zbídačené přítomnosti.“⁵ (Napier, 1991: 216) ‚Mišimův incident‘ se udál v křehkém okamžiku poválečné japonské historie a v mnoha lidech vzbuzoval myšlenky a obavy, kterými se nechtěli zabývat. V očích veřejnosti měl spisovatel vše, po čem lidé obvykle touží – byl slavný, bohatý, stále ještě relativně mladý a pohledný, měl spokojené manželství, dvě zdravé inteligentní děti, luxusní vilu, překypoval zdravím a energií, navíc byl absolventem nejprestižnější univerzity v zemi, udivoval svými rozsáhlými znalostmi, schopnostmi i inteligencí a na rozdíl od většiny svých současníků procestoval velkou část světa. Mišimova sebevražda tak byla velmi znepokojivá, vyvolávala totiž přirozeně otázku, proč spisovatel viděl větší smysl v dobrovolné smrti než v životě. Snad i z tohoto důvodu bylo pro mnoho lidí snazší příliš se nad Mišimovým gestem nezamýšlet, odsoudit autora jako ‚pravcového fanatika‘ a odhodit tak zneklidňující úvahy, které jeho čin podněcoval. Tuto skutečnost výstižně komentuje Marguerite Yourcenar: „Zdá se, že tento násilný čin hluboce zneklidnil lidi ve světě, který považovali za bezproblémový. Kdyby brali Mišimu vážně, znamenalo by to odmítnout své přijetí válečné porážky i pokroku modernizace a stejně tak prosperity, která následovala. Bylo lepší v tomto gestu nevidět více než hrdinnou a hloupou směs literatury, divadla a potřeby, aby o něm lidé mluvili.“ (Yourcenar, 2001: 150) Velká část japonské společnosti se tak ztotožnila s vyjádřením literárního kritika, překladatele a dramatika Fukudy Cunenariho, které se již v den Mišimovy smrti objevilo v odpoledním vydání deníku *Tókjó šinbun*: „Mišima zastával zcela odlišný postoj a naprosto ho nechápu. Není možné ho pochopit.“ (Macumoto, 1990: 230)

⁵ „Japonsko 70. let bylo státem, který v nedávné době završil desetiletí ekonomického růstu vyjadřovaného v dvouciferných číslech, jenž byl tak úspěšný, že dokonce i sami Japonci si kladli otázku, zda nejsou ‚ekonomickými živočichy‘. V této době ovšem země právě překonala také masivní demonstrace a protesty konce 60. let, v nichž studenti nejelitnějších univerzit odsuzovali nejenom své učitele, ale i celý sociální systém, který je podporoval.“ (Napier, 1991: 216)

Již záhy po incidentu začali reportéři přinášet reakce významných osobností; první oficiální komentář učinil premiér Sató Eisaku, který ovšem na otázky novinářů pouze odpověděl, že Mišima musel zešilet a dál se k celé záležitosti odmítl vyjadřovat (viz Scott-Stokes, 1974: 54). Toto lakonické prohlášení se může na první pohled jevit jako výraz nezájmu arogantního politika, ale obdobný pocit muselo zažívat mnoho lidí, kteří slyšeli nebo četli manifest, jež spisovatel zpečetil svým *seppuku*, Mišimova poslední prohlášení totiž udivovala a udivují svou omezeností a naivitou. Obdobné vlastenecké projevy autor sice občas používal i ve svých románech a povídkách, vložil je například do úst Isaa, devatenáctiletého protagonisty *Splašených koní*, a jejich ozvuk nalezneme i v *Lásce k vlasti*, *Hlasech duší hrdinů* a některých dalších dílech z posledního desetiletí Mišimovy tvorby, vždy jsou ale zapojeny do kontextu, v němž působí věrohodně. Čtenář tak může uvěřit, že naivní horkokrevní mladíci, kterým není nic tak vzdáleného jako složité rozumové úvahy, myslí své spontánní patriotské proklamace nanejvýš vážně. Mišima Jukio ovšem nebyl prostomyslný mladík, ale 45letý intelektuál, který byl známý svým jasným analytickým myšlením, a jeho proslov měl velmi daleko do spontánnosti, jak o tom ostatně svědčily i pečlivě připravené letáky s vytištěnou verzí manifestu. Prohlášení podobná vyjádření japonského premiéra, ovšem vyřčena poněkud obratněji, se tak objevila i v komentářích několika nejvýznamnějších japonských deníků.⁶ K Mišimově smrti se vyjadřovali nejenom politici a novináři, ale také ostatní spisovatelé, vědci a další osobnosti veřejného života. Jejich reakce byly různorodé, zdaleka ne všichni spisovatele příkře zavrhlí jako šilence, našlo se ovšem jen málo těch, kdo bezvýhradně uvěřili, že „zemřel, aby bránil to, co miloval“ (Scott-Stokes, 1974: 300), jak to vyjádřil pravicový politik a spisovatel Išihara Šintaró, a považovali tak Mišimu za hrdinu.⁷

Sebevražda slavného spisovatele vyvolává vždy vlnu zájmu, ve skutečnosti ale není, především v Japonsku, něčím zcela neobvyklým. Nakadžima Nobujuki v knize *Genealogie smrti v moderní japonské literatuře. Incident Mišimy Jukia – nová teorie*⁸ věnované Mišimově incidentu⁹ uvádí jména devatenácti japonských autorů, kteří zemřeli vlastní rukou v letech 1894–1980, a podotýká, že počtem sebevražd literátů by se Japonsko mohlo dostat

⁶ Mezi mnoha citáty z japonského tisku uvádí Macumoto Tóru i úryvky, v nichž jsou vyjádřeny pochybnosti o Mišimově duševním zdraví, které se objevily v *Asahi šinbun*, *Jomiuri šinbun* a *Mainiči šinbun* (viz Macumoto, 1990: 230).

⁷ Mišima svou sebevraždou oslovil především některé ze stoupenců krajní pravice a také poměrně malou skupinu fanatických zastánců císařského kultu, kteří věří, že spisovatelův čin byl tím, za co jej vydával, a oslavují autora jako hrdinu i v dnešní době.

⁸ *Nihon kindai bungaku ši no keifu. Šinsecu – Mišima Jukio džiken* (日本近代文学「死の系譜」 : 新説三島由紀夫事件).

⁹ V Japonsku se pro označení dramatických událostí v ústředí *Džieitai*, které vyvrcholily sebevraždou Mišimy a Mority, vžilo označení ‚Incident Mišimy Jukia‘ (*Mišima Jukio džiken*, 三島由紀夫事件).

do Guinessovy knihy rekordů.¹⁰ I pro ostatní japonské umělce, např. hudebníky či malíře, je typická vyšší sebevražednost než je zaznamenána ve většinové populaci, přesto však tyto profese nikdy nedostihly smutný primát spisovatelů (viz Nakadžima, 2002: 14–16).¹¹ Pouhá zpráva, že se Mišima Jukio rozhodl zemřít, by tedy nebyla přijímána jako něco nepochopitelného. Spisovatel by se méně dramatickou sebevraždou pouze připojil k řadě významných osobností, o jejichž dobrovolné smrti čas od času média informují, a velká většina Japonců by v takovém činu neviděla důvod pro zavržení umělce, mnozí by dokonce vůči němu cítili i určité empatické porozumění. Sebevraždu, kterou spisovatel tak podivným způsobem spojil s vyslovením svého „politického“ přesvědčení, soudobá japonská společnost považovala za absurdní a zavrženíhodnou. Mišimovým *seppuku* byla zaskočena i většina jeho blízkých přátel; i když někteří z nich později připouštěli, že se obávali, že by se mohl pro dobrovolný odchod ze života v budoucnosti rozhodnout, načasování je překvapilo a způsob smrti šokoval, mnohými ovšem velice otřásla již samotná skutečnost, že si Mišima smrt vlastní rukou zvolil. Okuno Takeo v této souvislosti v knize *Legenda Mišima Jukio*¹² uvádí: „Když jsem se dozvěděl o Incidentu Mišimy Jukia, naprosto mě to vyvedlo z míry. Nic se mi nezdálo neuvěřitelnějšího. Mišima, který nám neustále říkal, že když předčasně nezemře ve třiceti, bude žít do devadesáti či sta, spáchal ve 45 letech sebevraždu.“ (Okuno, 2000: 10)

Okuno připomíná, že Mišimova sebevražda spáchaná mečem¹³ zaskočila i zahraniční odborníky, kteří se věnovali japonské ekonomice, sociologii, dějinám či kultuře, protože mnoho z nich Mišimu vnímalo jako člověka, který představoval soudobou japonskou kulturu a zároveň se bez obtíží pohyboval i v západním světě. Zhruba v polovině 50. let se spisovatel začal pilně věnovat studiu angličtiny a brzy si ji osvojil natolik, že v ní byl schopen bez problému komunikovat. Do svého domu zval často cizince a mezi jeho blízkými přáteli bylo i několik zahraničních japanologů. Na rozdíl od většiny Japonců, kteří své mínění vyjadřují poměrně vágně, Mišima obvykle jasně prezentoval své názory a nedělalo mu

¹⁰ Na problematiku častých sebevražd mezi japonskými spisovateli upozorňoval již v roce 1986 v knize *Osten chryzantémy* (*The Thorn in the Chrysanthemum*) také Iga Mamoru, který uvádí, že ze sta autorů, jejichž díla byla zařazena do sborníku nejvýznamnějších moderních japonských spisovatelů, jich šest spáchalo sebevraždu. Kromě Mišimy Jukia to byli: Arišima Takeo, Akutagawa Rjúnosuke, Makino Šin'iči, Dazai Osamu a Kawabata Jasunari (viz Iga, 1986: 13–21).

¹¹ Vysoká sebevražednost umělců, především spisovatelů, je celosvětovým jevem, v Japonsku ale literáti sahají k ukončení života vlastní rukou ještě častěji než jejich zahraniční kolegové.

¹² *Mišima Jukio densecu* (三島由紀夫伝説).

¹³ Tzv. *džidžin* (自刃), sebevražda spáchaná mečem či jiným ostrým předmětem. Tento termín může odkazovat k *seppuku*, není ale jeho ekvivalentem, používá se např. i v souvislosti s probodnutím hrdla, což byl způsob sebezabití, který často volily ženy pocházející ze samurajské vrstvy. Mišima tento výrazu použil v *Lásce k vlasti* pro označení společné sebevraždy mladého páru, při níž muž páchá *seppuku* a žena si probodne hrdlo (srov. Mišima, 2000d: 94).

problémy říci jednoznačné ano či ne. Jeho přátelé z ciziny ho tak přijímali jako člověka, kterému dokázali dobře porozumět; oceňovali nejenom jeho rozsáhlé znalosti západní kultury, ale i schopnost vyjadřovat japonskou tradiční estetiku a myšlení moderními západními termíny. V okamžiku, kdy tento člověk spojil své *seppuku* s pokusem o „puč“ a před samotným činem pronesl nacionalistický proslov, který zakončil výkřiky zprofanovaného hesla „Tennó heika banzai!“, ¹⁴ měli jeho zahraniční i japonští přátelé a fanoušci pocit, že mu přestali rozumět. Západní odborníci i samotní Japonci tak museli být po Mišimově činu nutně na pochybách, zda byl skutečný spisovatelův nacionalismus nebo jeho západní logika (viz Okuno, 2000: 151–152).

Mišima svůj poslední výstup velmi pečlivě připravoval a do svých plánů zahrnul i masmédia, a tak zručně zajistil, aby dva jejich zástupci byli přítomni, aniž by předem tušili, co se bude dít, a mohli do děje nějak zasáhnout. Veřejnost se proto o celé události dozvěděla velmi rychle a dění v ústředí *Džieitai* sledovala prakticky v přímém přenosu. Na místo se brzy dostavili i zástupci dalších sdělovacích prostředků, rádio i televize přerušily své pravidelné vysílání a celý den věnovaly Mišimovu incidentu mimořádnou pozornost, a tak aktuální zprávy brskně doplnily i zvláštní programy věnované právě zesnulému spisovateli. Zaměstnanci médií záhy obklopili Mišimův dům a snažili se proniknout i k autorovým blízkým, a tak se zástupci nakladatelství a příbuzní, kteří postupně přicházeli rodině kondolovat, museli prodírat davem asi dvou set dotírajících novinářů a fotografů (viz Macumoto, 1990: 232). Lze tedy říct, že přinejmenším v jednom bodě byl Mišimův plán velmi úspěšný – autor vždy toužil po pozornosti veřejnosti a celý svůj dospělý život využíval každou příležitost dostat se do centra zájmu sdělovacích prostředků. Svou poslední akci naplánoval tak, aby se první informace objevily ve značně sledovaných poledních zprávách, je tedy nepochybné, že narcistickou část Mišimova já těšila představa, jak velký ohlas jeho čin vyvolá. Novináři a reportéři vždy věnovali více pozornosti Mišimovým výstředním činům než jeho tvorbě, je ale smutným paradoxem, že spisovatelovu závěrečnému výstupu poskytla všechna masmédia mnohem více prostoru než kterémukoli z jeho uměleckých úspěchů. Jen málo událostí, k nimž došlo na přelomu 60. a 70. let 20. století vyvolalo takový zájem sdělovacích prostředků, jako „fanatická“ sebevražda slavného spisovatele v kasárnách

¹⁴ „Dlouhý život Jeho veličenstvu císaři!“ Slovo *banzai* (万歳, doslova „deset tisíc let“) bylo převzato asi v 8. století z Číny; poddaní jím v té době uctivě vyjadřovali přání, aby císař ve zdraví dosáhl požehnaného věku, později se ale výraz přestal používat a znovu získal na popularitě až v období Meidži (viz Itasaka, 1999: heslo Banzai). Sousední „Tennó heika banzai!“, které si v posledních letech svého života oblíbil Mišima, často zaznívalo v době 2. světové války a stalo se tak heslem, které bylo v myslích Japonců úzce spojeno s nacionalistickým obdobím moderní japonské historie.

v Ičigaji,¹⁵ a to i přesto, jak upozorňuje Nakadžima Nobujuki, že o dramatické události v té době nebyla žádná nouze (viz Nakadžima, 2002: 20).

Lidé žijící v mírových dobách v demokratickém světě obvykle nevyjadřují své výhrady vůči společnosti demonstrativní sebevraždou, pokud mají k dispozici jiné účinné prostředky. Mišima Jukio byl slavný muž a schopný řečník, který mohl své názory prezentovat veřejně, neměl tedy zapotřebí volit tuto krajní formu protestu. Spisovatelovo znechucení životem v moderním Japonsku, ať už bylo jakkoli závažné, tak nemohlo jeho smrt vysvětlit o mnoho lépe než autorův „nacionalismus“, a tak bylo zřejmé, že za rozhodnutím zemřít muselo být něco podstatnějšího. Lidé, kteří se snažili Mišimův čin pochopit, proto nacházeli další výklady spisovatelova jednání, v nichž patriotismus a oslava císaře nehrály v podstatě žádnou roli. Profesor japonské literatury Takahaši Bundži přiznává, že i po mnoha letech je jeho pocit z Mišimovy sebevraždy stejný, jako když mu o ní v den, kdy ji autor spáchal, řekl jeho přítel – cítí, že to byl pubertální čin (Takahaši, 1989: 8). Poněkud tvrdším způsobem vyjádřil svůj dojem, že spisovatelova smrt je spojena s duševní nevyzrálostí a narcismem, i psychiatr Saitó Šigeta, který Mišimovo jednání zhodnotil jako „sebevraždu zapříčiněnou výbušnou exhibicionistickou touhou.“ (Scott-Stokes, 1974: 300) Krátce po autorově smrti se začala šířit ničím nepodložená fáma, že Mišima trpěl smrtelnou nemocí a sebevražda pro něho byla způsobem, jak uniknout utrpení, tyto zvěsti však všichni spisovatelovi blízcí popírali. Brzy se objevil také výklad, který začal dávat *seppuku* Mišimy Jukia a Mority Masakacua do souvislosti s autorovou údajnou homosexualitou¹⁶ a společnou smrt obou protagonistů proto interpretoval jako *šindžú*,¹⁷ sebevraždu, k níž se v Japonsku od období středověku často uchýlovali milenci, kterým společenské konvence neumožňovaly společně žít. Tato interpretace ovšem je v kontextu Mišimovy tvorby i názorů, které veřejně prezentoval, poněkud úsměvná, protože *šindžú* je typem sebevraždy, kterým spisovatel pohrdal. Často uváděným a oblíbeným vysvětlením Mišimova činu se stalo i tvrzení, že autor již nebyl schopen psát, neměl náměty a chyběla mu inspirace, tento předpoklad však poměrně jasně vyvrací skutečnost, že spisovatel zanechal mnoho nedokončených rukopisů a poznámek, které se mohly stát podkladem pro jeho další tvorbu.¹⁸

Roy Starrs v knize *Smrtelná dialektika. Sex, násilí a nihilismus ve světě Jukia*

¹⁵ Ičigaja – tokijská čtvrť, kde se ústředí *Džieitai* nachází.

¹⁶ Samotný Mišima se nikdy k homosexuální orientaci nepřihlásil a jeho rodina, včetně jeho manželky, tyto spekulace označovala za naprosto nesmyslné; pravdou ovšem je, že Mišimovi nejbližší příbuzní měli snahu „nevhodné“ stránky jeho osobnosti zakrývat.

¹⁷ *Šindžú* (心中).

¹⁸ Saeki Šóiči uvádí, že „důkladné zkoumání rukopisů a zápisníků, které v době své smrti zanechal, vedlo k objevení množství nedokončených rukopisů.“ (Saeki, 1999: 1)

*Mišimy*¹⁹ spojuje umělcovu sebevraždu s nihilistickým pohledem na život, který se zřetelně projevuje v jeho díle, a vyslovuje názor, že spisovatelovo zdůrazňování filozofie akce, jež vyvrcholilo jeho dramatickou smrtí, bylo pokusem, jak překonat pasivní nihilismus nihilismem aktivním tak, jako to udělali někteří z protagonistů Mišimových děl. Vliv nihilismu na Mišimovo psaní je nepopíratelný a pravděpodobné je také to, že ohromná činnost autorovi pomáhala vypořádat se s pocity nicoty, které neustále útočily na jeho mysl, přesto však ani tato ‚nihilistická‘ teorie neposkytuje dostatečné odůvodnění spisovatelova bolestivého *seppuku*. Velmi sugestivní je v tomto směru ‚erotická‘ teorie, která odhaluje v Mišimově díle a životě silné masochistické tendence a naznačuje, že spisovatel si zřejmě užíval bolest. Na tomto předpokladu založil svou biografii²⁰ jeden z jeho dvou významných západních životopisců John Nathan, který nejenom na základě Mišimova díla, ale také díky společným chvílím, které se svým přítelem prožil, získal dojem, že „jeho sebevražda byla ve své podstatě soukromá, ne sociální, erotická, ne vlastenecká.“ (Nathan, 2000: XV) Nathan ve své práci nachází řadu relevantních důkazů na podporu své teze, jak ovšem sám připouští, v Mišimově sebevraždě se projevovala celá řada aspektů, a tak ani jeho masochistická fascinace vlastní smrtí není dostatečně komplexním vysvětlením události v ústředí jednotek *Džieitai*.²¹

Nakadžima Nobujuki nahlíží na čin Mišimy Jukia v kontextu sebevražd, jež spáchali někteří další japonští spisovatelé. Ve své práci srovnává příčiny dobrovolného ukončení života řady japonských literátů a nachází spojitost mezi těmito činy a určitým romantickým pohledem na smrt, který se v japonské literatuře často objevuje, ale také souvislost s tzv. ‚estetikou smrti‘ – tedy spojováním dobrovolného odchodu ze života s krásou –, která po dlouhou dobu ovlivňovala japonské myšlení. Na základě důkladné analýzy vyslovuje Nakadžima domněnku, že i Mišimu k rozhodnutí zemřít dovedly v podstatě stejné pohnutky jako mnoho jeho kolegů. Protože si však spisovatel tuto skutečnost nechtěl připustit a toužil být i ve smrti výjimečný, vytvořil pečlivě fikci, v níž sám sebe postavil do role člověka, jenž obětoval život pro národ a císaře. Toto pojetí Mišimova činu je lákavé, protože v jeho smrti sice odkrývá pózu a sebeklam, ale tímto odhalením jeho slabostí a zároveň poukázáním na to,

¹⁹ *Deadly Dialectics. Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima.*

²⁰ *Mišima. Životopis (Mishima. A Biography.)*

²¹ „Zdá se nepravděpodobné, že jakékoli vysvětlení by mohlo být dostatečně komplexní, aby pojalo realitu Mišimovy sebevraždy – nepředstírám, že jedno mám. Mohu pouze říct, že příběh jeho života, jak jsem ho já vnímal, se zdá být především o jeho erotické fascinaci smrtí. Já se domnívám, že Mišima chtěl zemřít vášnivě celý svůj život a že si vybral ‚vlastenectví‘ zcela vědomě jako prostředek ‚hrdinné‘ smrti, kterou předepisovaly jeho celoživotní fantazie. Netvrdím ale nutně, že vášnivý nacionalismus jeho posledních let byl podvod.“ (Nathan, 2000: XIV–XV) Zajímavý je v této souvislosti postřeh Antonína Límana, který upozorňuje, že v *Lásce k vlasti*, obzvláště v její filmové verzi, Mišima zachytil *seppuku* poručíka jako „autoerotický akt, v němž se poručík hrotem meče miluje sám se sebou a teprve ve smrti dosahuje vrcholné extáze.“ (Líman, 2008: 174)

že spisovatelovy silné sebevražedné tendence byly vlastně ‚typicky japonské‘, činí jeho sebevraždu pochopitelnější a snáze akceptovatelnou. Přesto ale i Nakadžimova teorie obsahuje určitá zjednodušení. V Mišimově tvorbě jsou např. sice jasně přítomny prvky typické i pro mnoho jiných japonských autorů, jako je romantický pohled na smrt či ‚estetika smrti‘, v jeho přístupu k sebevraždě lze ale také vysledovat zcela zásadní odlišnosti. Mišima se ve své tvorbě, na rozdíl od mnoha jiných japonských spisovatelů a dramatiků, vyhýbal glorifikaci *šindžú*, tedy smrti, kterou v japonské tradici obklopuje jakási romantická aura, a víceméně negativní postoj zastával i k dalším typům fatalistických sebevražd. I když v Mišimově sebevražedném vývoji hrála významnou roli japonská tradice, je stejně tak možné odhalit v něm i jasný, a snad ještě silnější vliv moderního západního myšlení, jako byl již zmiňovaný nihilismus.

Mišimův ‚puč‘ byl nepochybně, jak upozorňoval i Donald Keene, dobře připraveným divadelním výstupem (srov. Takahaši, 1989: 22). Spisovatelovi životopisci poukazují na to, že jeho řeč nebyla vojáky přijímána, musel čelit urážkám a výsměchu, a usuzují proto, že se jeho ‚poslední výstup‘ stal fiaskem. Mišima ale ve skutečnosti stěží mohl předpokládat, že by jeho řeč ohlas našla. Spisovatel měl osobní zkušenosti s vojáky z *Džieitai*, mnohé z nich znal osobně z výcviků, které společně s nimi podstoupil, se svou schopností empaticky se vcítit do jiných lidí tak nepochybně dokázal odhadnout, jak budou na jeho proslov reagovat. Během zmiňované disputace na Tokijské univerzitě Mišima čelil oponentům, kteří jeho názory již předem odsuzovali, přesto se mu podařilo získat sympatie těchto velmi kritických mladých intelektuálů. Členové *Džieitai* byli Mišimovi, kterého řada z nich osobně znala, mnohem více nakloněni. Pokud by na ně opravdu zamýšlel zapůsobit a toužil do jejich řad implementovat své myšlenky, našel by snadno způsob, jak to udělat smysluplněji. Spisovatel ale ve skutečnosti nechtěl vyvolat povstání, nikdy netoužil po tom být revolucionářem a vůdcem davů, chtěl se stát pouze tragickým hrdinou, který svůj život završí ‚krásnou‘ smrtí. Mišima si tak pravděpodobně nepřál, aby dav vojáků shromážděných na nádvoří jeho projev poslouchal, to, co potřeboval, bylo totiž jasné odmítnutí. Pokud by s ním vojáci začali diskutovat tak, jako studenti na Tokijské univerzitě, jeho plány by naprosto ztroskotaly.²² I v posledních chvílích svého života tak spisovatel dokázal dokonale využít slova k tomu, aby vyvolal kýženou reakci. Mišima zvolil přesně takové výrazy, které zdůraznily jeho roli samuraje páchajícího *kanši* pro císaře, slova, která byla pro jeho vlastní následovníky důkazem jeho ‚čistoty‘ a ‚ryzích pohnutek‘, ale na členy *Džieitai* působila jako

²² Ve svém komentáři k *Hagakure* Mišima zdůrazňoval Jamamotův názor, že když člověk selže, jeho smrt je fanatická a zbytečná, ale není nečestná. Takováto smrt je naopak naplněním ideálu *bušidó* (viz Mišima, 2000c: 44–45). Zbytečnou smrtí umírají i všichni krásní hrdinové tetralogie *Moře hojnosti*.

nepochopitelný fanatický projev, jež vyvolal jejich nevoli.

Již v roce 1966 v rozhovoru pro japonskou televizi NHK citoval Mišima Rilkeho postřeh, že současní lidé neumějí zemřít dramatickou smrtí, ale umírají v nemocnici, a dodal, že smrt, která je v dnešní době spojena především s nemocí a dopravními nehodami, skutečně postrádá jakoukoli dramatickou krásu. Přiznal, že on sám se bojí smrti, která je následkem nemoci, dělala ho především představa rakoviny, a proto toužil po čestnější smrti. Chtěl zemřít kvůli něčemu, co by jeho životu dalo smysl (viz Mishima, 1966a). Již v době, kdy psal povídku *Láska k vlasti*, Mišima takovouto „čestnou smrt“ objevil. Pochopil totiž koncept *kanši*, který představoval důstojný a dramatický odchod ze života, jenž v sobě nese hluboký smysl. Ve zmiňovaném rozhovoru pro NHK Mišima podotkl, že dobrovolné smrti dává smysl určitý ideál či princip, pro něž člověk umírá, v současné demokratické společnosti ovšem takového principy chybějí (viz *ibid.*). V roce 1966, kdy rozhovor vznikl, spisovatel ještě zřejmě nenašel hodnoty, které „překračují život“ a vyžadují, aby pro ně člověk zemřel. Ve druhé polovině šedesátých let si ale stále zřetelněji uvědomoval, že *kanši* je něco, čím lze odpovědět i na politickou situaci, jak je zřejmé z jeho pohledu na mezinárodní dění. Ve své esejí věnované Mišimovi se Hajaši Fusao zmiňuje o rozhovoru, který se spisovatelem vedl v roce 1968 po vstupu sovětských vojsk do Československa. Mišima Hajašiho zaskočil svou řečnickou otázkou: „Proč asi český prezident a premiér anebo kdokoli z vlády, alespoň jeden, nespáchali *seppuku*?“ (Mišima, 2002b: 282) Hajašiho se tomuto výroku podivil, slova „Čech“ a *seppuku* mu nešla dohromady, a Mišima, který tento nesoulad ihned pochopil, s vážnou tváří upřesnil: „Stačila by i pistole. Pokud by spáchali sebevraždu ve stejném duchu, jako je *seppuku*, museli by zastavit kola vojenských válečných vozů. Přinejmenším by se český národ tak laxně a uboze nepodrobil. (...) Já bych *seppuku* spáchal. Možná, kdybych byl Čech, tak bych použil pistoli...“ (Ibid.: 283) Je tedy zřejmé, že v této době již spisovatel viděl hodnotu, která překračuje lidský život, v dobrovolné smrti, která je protestem proti politické situaci. V Japonsku konce šedesátých let nedošlo k obdobné politické události, která by dala smysl *kanši*, přesto však Mišima nakonec našel koncept, který takovouto reakci „vyžadoval“.

Svou dramatickou smrt nakonec spisovatel určil císaři, který tím, že zavrhl své božství, zničil v jeho představách posvátné hodnoty, jež v tradiční japonské společnosti dávaly lidskému životu smysl. Mišima poprvé svou jasnou obžalobu japonského panovníka vyslovil v novele *Hlasy duší hrdinů*, v níž císaři vyčítají jeho poválečné zřeknutí se své božské podstaty duše mladých členů jednotek *Tokkótai* a vojáků, kteří zemřeli během Incidentu 26. února (bližší viz kap. 2.3). V rozhovoru s Hajašim spisovatel přiznal, že novelu psal ve stavu „nesmírné posedlosti“, která nemohla být založena na lži (viz Mišima, 2002b: 40).

V díle se snažil vyjádřit pocit, že božský císař byl postavou, která dávala určitý význam válečnému utrpení Japonců a obětí životů mladých mužů, jeho zavrhnutí božství tak toto utrpení zbavilo smyslu.²³

Hagiwara Takao vyjadřuje názor, že Mišimovo znepokojení z moderního Japonska, které bylo tak hluboké, že ho stálo život, můžeme přičítat jalovosti postmoderního světa. Spisovatelovy předpovědi o moderním Japonsku, které je materiálně bohaté, ale kulturně a duchovně upadá, se v současné době stále více naplňují (viz Hagiwara, 1999: 64). Kultura je něčím, co se předává z generace na generaci, a i když se postupně proměňuje a vyvíjí, má vždy určitou posloupnost. Pokud je kultura jednoho státu v průběhu několika desetiletí do značné míry nahrazena jinou, jako se to stalo v moderním Japonsku, musí se tento nepřirozený vývoj projevit v životě celé společnosti. V Japonsku byla po staletí zdůrazňována úcta k předkům; etické zakotvení měl tento postoj v konfucianismu, náboženské odůvodnění v tradičním kultu *šintó*. Moderní odmítání vlastní kultury ovšem naznačovalo i zavrhování toho, co předci budovali, v co věřili a co utvářelo jejich životy, tedy všeho, co zanechali svým potomkům. Státní šintó tento aspekt westernizace země zakrývalo, když ale po válce došlo k odklonu od tradičního náboženství, který byl navíc umocněn císařovým zřeknutím se svého božského statutu, byly tak vazby s předky definitivně přetřhány. Mišima jasně naznačoval, že Japonci, kteří se zřekli svých vlastních kořenů, nedokázali povrchním napodobováním Západu zaplnit vlastní duchovní vakuum. Honda se v tetralogii *Moře hojnosti* pokouší nalézt smysl života v buddhismu, tento pokus však naprosto selhává. Stejně tak se smysl života snažil neúspěšně najít Mišima, když ale pochopil, že jej v soudobé společnosti nenalezne, vytvořil si svůj vlastní malý imaginární svět, v němž ztvárňoval roli zapáleného vlastence.

Vrcholným potvrzením tohoto světa se stala jeho *kanši* určená vládci, který svůj národ zavrhl. Mišima v této demonstrativní smrti, alespoň ve svých představách, dokonale propojil „čtyři řeky“ svého života. Zápletku, která mu umožnila zemřít, vytvořil stejně obratně, jako své fiktivní příběhy. Svůj poslední výstup naplánoval s pečlivostí divadelního režiséra a ztvárnil ho se stejným zápletem, s nímž se nořil do svých filmových a divadelních rolí. Pro svůj nejvyšší čin, jímž ve spisovatelově fantazii bylo obětování vlastního života pro ideály, zvolil Mišima formu *seppuku*, které dalo vyniknout i jeho těžce získanému atletickému tělu. Autorův fiktivní svět mu umožnil opustit tento svět stejně romanticky, jako to činili jeho krásní hrdinové. Mišimovi zářiví protagonisté ovšem, na rozdíl

²³ Mišimovo zdůrazňování „božského“ původu císaře nebylo nikdy spojeno s obhajobou válečných zločinů a dalších excesů v japonské historii. I když je spisovateli občas vytýkán jeho militarismus, Mišima ve skutečnosti explicitně kritizoval politiku, která jeho národ dovedla ke 2. světové válce. I když tuto válku nepovažoval za správnou, domníval se ale, že lidé, kteří v ní položili život, zemřeli pro svůj národ, a proto je tedy nutné prokazovat jim úctu.

od racionálního spisovatele, ve svých idealistických světech skutečně žili. Mišima, který sám mluvil o tom, že nikdy nedokázal nalézt víru, ale uměl vytvořit pouze nápodobu romantických říší svých protagonistů. Tím, kdo v kasárnách v Ičigaji hrdinně zemřel, tak byla pouze veřejná osobnost Mišima Jukio, herec, který ztvárnil roli věřícího krásného hrdiny, jenž dramaticky opouští divadelní scénu. Člověk Hiraoka Kimitake si však se svou pronikavou introspekci musel být vědom toho, že demonstrativní smrt určená císaři, kterému jsou oběti jeho „poddaných“ zcela lhostejné, se stane gestem, jehož smysl téměř nikdo z jeho současníků nemůže pochopit.

Závěr

Mišima Jukio byl od raného věku neobyčejně vnímavý, brzy tak pochopil, že slova často ovlivňují to, jak člověk vnímá realitu, která jej obklopuje. Kimitake navštěvoval v době 2. světové války elitní školu *Gakušūin*, tedy místo, kde byla válečná a nacionalistická propaganda ještě o něco silnější než v běžných školách. Prostřednictvím slov mu tak byly v této instituci vštěpovány ideje, které silně působily na jeho dětství a dospívání. Důraz na slova byl ale spojen i s jeho rodinným životem, od nejútlejšího věku na něho svým přílišným intelektualismem a „samurajskými“ poučkami působila jeho babička, matka se svou láskou k literatuře mu zase záhy ukázala, že slova mohou získávat také umělecký výraz. Babička a matka, které obě malý chlapec nesmírně miloval, neustále zápasily o jeho přízeň. Brzy tak ovládl umění používat slova tak, aby ani jednu z nich neranil. Své chování a svá sdělení volil tak, aby mírnil podivné soupeření obou žen o jeho náklonnost. Již jako dítě se tak budoucí spisovatel naučil přizpůsobovat svá sdělení posluchačům a pochopil, že slovy lze také „klamat“. Jeho přirozená intuice mu navíc již v dětském věku pomáhala používat působivá slova, jimiž dokázal poeticky sdělovat své pocity smutku a osamocení.¹ Mišima si byl velmi dobře vědom, že verbální výrazy se mohou stát mocným nástrojem, který lze použít velmi účinně ke vštěpování různých myšlenkových konceptů i v okamžiku, kdy nevjadřují upřímné přesvědčení mluvčího, zcela přirozeně tak došel k závěru, že ve slovech se skrývá faleš. V posledním desetiletí svého života usoudil, že slovy, s nimiž od samého počátku velmi úzce spojoval svůj život, klame i sám sebe, protože neschopnost oprostit svou mysl od diktátu slov a s ním spojených pečlivě propracovaných myšlenkových konceptů mu brání vnímat realitu. Domníval se, že právě proto se nedokázal setkávat se „světem“ přímo, a tvrdil, že všechny jeho vjemy byly od počátku pokřiveny tím, že je „nahlodali termity“, kterými slova jsou. Mišima si byl dobře vědom i toho, že i když dokáže se slovy brilantně zacházet, nepodařilo se mu nikdy nalézt skutečně blízkého člověka. Psaní ovládal jako zručný řemeslník, jenž dokáže vytvořit výrobek, který přesně vyhoví vkusu zákazníka, sám ale přitom občas slevuje z vlastních ideálů. Často byly nejlépe přijímány romány, v nichž se Mišima spíše než o poctivost snažil získat přízeň svého publika.² Díla, v nichž se pokoušel upřímněji zachytit své nitro, příliš velký ohlas nikdy nenalezla. Již první ze svých proslulých románů, *Zpověď masky*, psal Mišima s velmi jasným záměrem – rozhodl se napsat dílo,

¹ Tato schopnost se velmi dobře odráží v již zmiňované básni, kterou napsal jako šestiletý chlapec, i ve slohových pracích ze stejné doby.

² Zřetelně se Mišimova schopnost používat líbivá slova projevila v jeho čistě komerčních pracích, které, obdobně jako své rozhovory pro ženské časopisy, naplánoval tak, aby se především dobře prodávaly. Přestože nejsou ani umělecky ani myšlenkově příliš hodnotné, byly ve své době komerčně úspěšné.

kterým si získá slávu, a přesně tohoto cíle také dosáhl.³ *Láska k vlasti*, která pro samotného autora byla prací, jež nejdokonaleji ze všeho, co kdy vytvořil, zachycovala jeho spisovatelské klady i zápory, nenalezla ve své literární formě téměř žádnou odezvu. Její filmová verze budila pozornost mnohem více svým zpracováním a detailním zobrazením *seppuku* než svým myšlenkovým poselstvím. Novela *Hlasy duší hrdinů* vyvolala mezi čtenáři především nevoli a nepochopení, sympatie si Mišima nezískal ani svou autobiografickou knihou *Slunce a ocel* či osobitým komentářem k *Hagakure*, a ani román *Dům Kjóko*, který považoval za své stěžejní dílo, nevyvolal téměř žádný ohlas. Když postupně začal uveřejňovat tetralogii *Moře hojnosti*, kterou považoval za svůj mistrovský výtvor, pochopil Mišima, že ani toto dílo mu nezíská pochopení, které hledal. Mišimova skepse vůči slovům tak byla nutně spojena s pocitem, že v okamžiku, kdy se poctivě snaží vyjádřit sám sebe, své pocity a přesvědčení, ztroskotává a nenachází nikoho, kdo by mu opravdu rozuměl. Byl bytostně sám a slova nebyla tím, co mohlo tuto osamělost překonat, nikdy se pro něho nestala skutečným mostem k ostatním lidem. Mišimovo výjimečné nadání a intelektuální schopnosti tak byly dvousečným mečem, představovaly nejenom dar, ale i prokletí. Mišima získal slávu a obdiv, často byl označován za geniálního spisovatele, nedokázal být ale „normálním“ členem společnosti, který skutečným prožíváním svého každodenního života dosahuje štěstí.⁴

I přes svou nedůvěru ke slovům cítil spisovatel potřebu sdělovat ostatním své myšlenky, zároveň jej ovšem trápily pochybnosti, zda je vůbec možné zachytit jazykem to podstatné. I když po celou dobu své literární kariéry opakovaně používal v různých podobách určité ideje, k promyšlenému „filozofickému“ konceptu, který vyjadřoval implicitně ve své beletristické tvorbě a explicitně ve svých teoretických esejích, došel až v posledním desetiletí svého života. Je zřejmé, že v té době u něho došlo k významnému myšlenkovému posunu, nelze na něj však nahlížet jako na náhlý obrat či „probuzení“. Názory, k nimž v šedesátých letech dospěl, vykrystalizovaly v Mišimově mysli postupně tak, jak si ujasňoval své myšlenky a reflexe okolního světa. Přestože své ideje vyjadřoval velmi často explicitně,

³ *Zpověď masky*, obdobně jako *Zlatý pavilon*, jsou brilantně napsaná díla, která připomínají krásnou a dokonale naplánovanou stavbu, jež okouzluje svou nádherou. Krása těchto děl je tak „objektivní“, jako krása historického Zlatého pavilonu – i tato stavba byla dokonale naplánována tak, aby uchvátila smysly, není v ní ovšem poctivost a hloubka méně okázalých staveb; „duši“ Japonska tak odráží mnohem méně, než např. Stříbrný pavilon, v němž Japonci intuitivně cítí větší poctivost. Mišima v těchto dílech záměrně používá slova tak, aby si získal sympatie svých čtenářů, neodkrývá v nich ale své skutečné vnitřní zápasy. Tyto práce spojuje jejich poetičnost a svěží styl, v němž ani filozofické úvahy jednotlivých protagonistů nenarušují četivost. Hrdinové žádného z těchto děl nezabředávají do klopotných a komplikovaných úvah či vysvětlování obtížně pochopitelných intelektuálních či náboženských konceptů, jako to dělá hlavní protagonista Mišimovy závěrečné tetralogie Honda.

⁴ Již Aristotelés prohlašoval, že jedinec, který nežije v „polis“, je buď nižší nebo vyšší bytostí než člověk. Takovýto jedinec tedy není „člověkem“ a nemůže tak dosáhnout skutečného „lidského štěstí“, které „obyčejný“ člověk prožívá v pospolitosti svých druhů. Údělem toho, kdo nedokáže být jedním z koleček ve velkém soukolí „polis“, je bytostná osamělost.

nikdy neusiloval o to, aby se stal filozofem či politikem. Po celý svůj dospělý život považoval Mišima sám sebe za spisovatele a dramatika, umělecké tvorbě věnoval převážnou část svého aktivního života. I když tak ke konci života cítil potřebu sdělovat některé myšlenky a postoje v novinových článcích, veřejných projevech a ‚naučných‘ spisech, jeho myšlenkový svět zachycují mnohem jemněji a výmluvněji ideje, které vtělil do své beletristické tvorby – romány, povídky i divadelní hry mu totiž umožnily vyjadřovat myšlenky nepřímou a zachycovat tak i vlastní tápání a hledání pravdy a smyslu života.

I když byl Mišima schopen používat jazyk lépe, než většina jeho současníků, nedokázal získat pochopení, které hledal. Čtenáři i kritici oceňovali spisovatelův brilantní styl a nápadité zápletky, ani jeho nejbližší přátelé a příbuzní ale nechápali jeho zoufalou osamocenost. I když Mišima toužil po pochopení a přijetí, choval se obdobně jako Ecuko v *Touze po lásce* – stejně jako hrdinka, která ukazovala Jakičimu své ‚nitro‘ prostřednictvím promyšlených sdělení ve falešném deníku, zvolil i Mišima styl psaní i života, který jeho nejvnitřnější myšlenky především zakrýval. Svému okolí předváděl vždy pouze dobře promyšlené masky, které obvykle sice vyvolaly reakci, jíž spisovatel očekával, nedovolily ale nikomu, aby vstoupil do jeho vnitřního světa a pochopil, co se děje v jeho mysli. Nikdo ze spisovatelova okolí tak neznal skutečnou tvář Hiraoky Kimitakeho, která se nacházela pod jeho maskami. Spisovatel měl od dětství velmi vyvinutou empatii a uměl pochopit ostatní lidi, sám ale nedokázal uvěřit tomu, že někdo jiný může porozumět jemu. Tak, jako Ecuko ani nezkusila ukázat Jakičimu svou pravou tvář, nezkusil ji ani on ukázat svým blízkým; své nitro jim sice nabízel prostřednictvím výtvorů i činů, nesetkával se ale s ohlasem, který by ho přesvědčil, že jeho okolí je schopné toto poselství dešifrovat. Opakovaně se naopak přesvědčoval, že díla, v nichž nejvíce odkrývá svou duši, nenacházejí zdaleka takový ohlas, jako ta, v nichž se do určité míry podbízel vkusu čtenářů i literárních kritiků. Práce, kterých si spisovatel sám nejvíce cenil a do nichž promítal nejvíce ze svého vnitřního světa, tedy *Dům Kjóko*, *Láska k vlasti*, *Hlasy duší hrdinů*, *Slunce a ocel* a tetralogie *Moře hojnosti*, byly kritiky opomíjeny a nenalezly větší ohlas ani mezi čtenáři. Naopak romány, které byly umně vytvořeny tak, aby na publikum zapůsobily, byly přijaty velmi vřele. Obdobně jako Ecuko, která se stala milenkou svého tchána proto, aby si zajistila přijetí, tak také Mišima směřoval svůj život za kýžený ohlas publika. U Mišimy se ovšem po celý život projevovala typická narcistická rozpolcenost – své stylizované podoby sice úspěšně ‚prodával‘, přesto sám sebou do určité míry opovrhoval, protože věděl, že kupujícím nedává nudný originál, jímž byl

„rolník“ Hiraoka Kimitake, ale pouze líbivý padělek, kterým byl „samuraj“ Mišima Jukio.⁵ I spisovatelovy provokace byly přesně vypočteny a nebyly vyjádřením toho, co skutečně cítil. Mišima vytvářel své role stejně, jako zručný chemik, který si předem dokáže vypočítat, jaká bude zamýšlená chemická reakce. Spisovatel si byl vždy dobře vědom své schopnosti používat jazyk tak, aby vyvolal patřičné zdání. I z toho důvodu se tak pro něho slova stala termity, kteří rozežrali jeho já, jeho duši i jeho víru v to, že může nalézt pochopení, přijetí a lásku.

Někteří badatelé prohlašují, že Mišima Jukio skrýval svou tvář pod maskou či dokonce pod mnoha vrstvami různých masek. Spíše by se snad ale dalo říct, že Mišima Jukio byl nejen maskou, ale i kostýmem, do nichž svou osobnost zahaloval člověk Hiraoka Kimitake. Mišima v tomto smyslu snad ani nepředstavoval různé Hiraokovy masky, nebyl ani maskou mnohovrstevnou. Tvář, kterou ukazoval světu, se spíše podobala masce divadla *nó*, která náhle a nepozorovaně mění své výrazy s každým hercovým pohybem a s každou změnou úhlu paprsků světla, které na ni dopadají. Spisovatel vystupoval v mnoha různých, někdy i protichůdných rolích a jeho maska hbitě měnila své výrazy podle toho, jaké reakce k ní byly vysílány. Tato zvláštní maska tak dokázala vábit a vzbuzovat silné sympatie, zároveň ale také odpuzovala a vyvolávala zděšení. Mišima Jukio byl nejpropracovanějším výtvozem Hiraoky Kimitakeho, postavou, kterou vytvořil, režíroval a ztvárňoval, nakonec ale také přivedl k tragickému konci. Otázkou zůstává, zda se rolník Hiraoka dokázal oprostít od Mišimy alespoň za temných nocí, kdy ve svém pokoji spřádal svá díla. Spisovatelův život budí dojem, že pečlivě zhotovená maska nad svým tvůrcem postupně přebírala vládu tak, jako to dokázala maska ve slavném Abeho románu.⁶ Zvláště poslední léta autorova života, která charakterizovala řada nekonvenčních činů, budí dojem, že Mišima unikál stále častěji do svého fiktivního světa. Zdá se, jako by Hiraoka modeloval svého fiktivního dvojníka stále provokativněji, aby si vyzkoušel, kam až mu publikum dovolí zajít. Paradoxem ovšem zůstává, že se zničením svého nejpropracovanějšího hrdiny umírá zároveň také jeho tvůrce.

Spisovatel dobře věděl, že jeho pocity i ideje, které ovlivňují jeho náhled na svět, jsou často příliš vágní – smysl a hodnotu života lze v určitých situacích sice jasně vnímat a intuitivně chápat, nelze je ale jednoznačně verbálně zachytit. Přestože byl Mišima stále více přesvědčený, že svět a lidskou zkušenost v jejich plnosti není možné vtělit do verbálních

⁵ Když v rozhovoru pro francouzskou televizi dostal spisovatel otázku, zda patří k japonské buržoazii, odpověděl, že v Japonsku taková společenská třída není, jsou tam ale potomci samurajů a rolníků. „Já jsem v pokrevní linii potomkem samurajů i rolníků, ve své práci jsem velmi pilný rolník, ale životní morálkou jsem samuraj.“ (Mišima, 2003a: 31) V jiném rozhovoru ovšem spisovatel na otázku, v jaké situaci by si nejméně přál, aby ho někdo viděl, odpověděl, že v okamžiku, kdy pracuje (viz Mišima, 2003a: 549). I když se tak spisovatel cítil být stejně rolníkem, jako samurajem, ve své podobě rolníka si nepřál být spatřen.

⁶ Jedná se o román, který v českém překladu vyšel pod názvem *Tvář toho druhého*.

výrazů a tuto myšlenku vyjadřoval často i explicitně ve svých teoretických statích, snažil se stále znovu a znovu svým myšlenkám a prožitkům dávat tvar. Již ve svých prvních dílech obratně používal slova, kterými naznačoval to, co nechtěl nebo nemohl vyjádřit explicitně; v jeho tvorbě tak nacházíme velké množství přirovnání, metafor, podobenství a dalších obrazných prostředků. Mnohé autor implicitně sděloval i prostřednictvím postav svých hrdinů, poselstvím, skrytým ve svých dílech, ale také svými činy. Mišima ale ve své tvorbě často poodhaloval i to, co nemohl říci přímo, poněvadž by to jeho okolí v explicitní podobě nepřijalo. Spisovatelovo používání historických událostí a osobností tak lze také nahlížet jako určitou ‚metaforu‘, kterou poukazuje na nešvary současnosti. Odhalování zvrhlé touhy po moci a politické manipulace v Hitlerově zdůrazňování ‚střední cesty‘, které spisovatel ukazuje ve hře *Můj kamarád Hitler*, je snadné vidět jako cestu do pekel, kritiku obdobného chování poválečných japonských politiků by ale veřejnost ignorovala. Stejně tak smutek z toho, že božstvo navzdory pevné víře svých následovníků nezasáhlo, bylo možné krátce po japonské kapitulaci vyličit pouze v imaginárním příběhu Henriho v *Moři v záři zapadajícího slunce*. Vyjádřit explicitně zklamání z toho, že ‚božský vítr nevál‘ navzdory obětím mladých životů členů jednotek Tokkótai⁷ i pevné víře a oddanosti miliónů Japonců, ale přijatelné nebylo. Většina čtenářů ovšem toto rozčarování z textu povídky cítila a přijímala ho jako zachycení svých vlastních pocitů ztráty víry a vyhořelosti, zároveň ale také jako závazku plnit své povinnosti vůči ‚zachráncům‘, kteří je vykoupili z otroctví, do něhož je uvrhla jejich vlastní božstva.

Mišima se ve své tvorbě snažil odkrývat nitra svých hrdinů a implicitně tak ukazovat světy stvořené v myslích ‚odlišných‘ jedinců. Své postavy přitom nepřikrašluje ani neodsuzuje, pouze je co nejplastičtěji zachycuje, a svým zobrazením jejich náhledu na svět tak problematizuje představy ‚normálních‘ lidí o objektivně existujícím dobru a zlu. Ve *Zpovědi masky* tak Mišima donutí své publikum chápat Kóčana, který sní o sadistických vraždách mladých mužů, a ve *Zlatém pavilonu* líčí vnitřní pohnutky a vývoj Mizogučiho tak sugestivně, že mnozí z čtenářů s chlapcem nejenom sympatizují, ale mají dokonce pocit, že zničení vzácné památky bylo jediným logickým vyústěním jeho osudu. Stejně tak nás autor nutí k pochopení odlišného světa, který se nám zdá jako pokřivený a zruďný, např. ve hrách *Markýza de Sade* a *Můj kamarád Hitler*, v románech *Touha po lásce* a

⁷ Oficiální název jednotek zněl *Šinpú tokubecu kógekitai* (新風特別攻撃隊) tedy ‚Zvláštní jednotky božského větru‘. *Šinpú*, ‚božský vítr‘, v názvu jednotek přitom poukazoval k událostem ze 13. století, kdy došlo ke dvěma velkým invazím mongolských vojsk do Japonska. Japonci byli ve značné nevýhodě, poněvadž byli zvyklí na individuální způsob boje a ne na masové útoky, které provádělo mongolské vojsko. Mongolové se však v obou případech museli stáhnout, poněvadž na obranu Japonska zasáhla ‚božstva‘ – na mongolské loďstvo údajně dvakrát udeřil tajfun, který mu způsobil obrovské ztráty.

Odpolední přívaz a v řadě dalších prací. Ve svém závěrečném díle, tetralogii *Moře hojnosti*, se ale autor snaží vtělit do slov mnohem závažnější téma, pokouší se zde najít odpověď na nejzákladnější otázku lidské existence, na otázku po samotném smyslu lidského bytí. Tato problematika je spjata s otázkou lidské víry, tedy jedním ze tří hlavních témat, která zaměstnávala spisovatelovu mysl.⁸ Poprvé se tato tematika zřetelně projevuje v povídce *Moře v záři zapadajícího slunce*, která zachycuje náboženské vystřízlivění, jež ztráta hluboké víry provází. Hlavnímu protagonistovi Henrimu zůstávají alespoň velmi živé vzpomínky na jeho někdejší neochvějnou víru, která byla tak silná, že prostupovala jeho chlapeckou duší a nepřipouštěla sebemenší pochybnost. Mišima ale explicitně přiznává, že on si byl již při psaní této povídky dobře vědom toho, že pro něho je taková náboženská zkušenost nedostupná (viz Mišima, 2000d: 286). Spisovatelův analytický rozum dlouho odmítal vše iracionální a odsuzoval ho tak do role chladného bystrého pozorovatele. Uctívání císaře, k němuž na konci života Mišima dospěl, se nikdy nestalo skutečnou vírou, ale zůstalo pouhým propracovaným myšlenkovým konstruktem, který zcela postrádal nenahraditelnou osobní zkušenost živé náboženské víry. Spisovatel si byl nepochybně dobře vědom toho, že pokud by dovolil slovům, termitům svého intelektu, aby tento myšlenkový konstrukt pečlivě analyzovala, musela by je s neúprosně chladnou logikou nahlodat tak, že by se zhroutil jako domek z karet. Mišima se ale svou horečnou aktivitou, která se ke konci života stále stupňovala, snažil uniknout svému analytickému rozumu. Intuitivně ovšem dobře věděl, že se snaží žít v iluzorním světě, který je pouhým provizoriem, jenž se dříve či později rozpadne. Spisovatel cítil, že opravdovým se svět stává teprve v okamžiku, kdy je zabydlen skutečnými lidmi, protože svět dává smysl teprve jako společenství, v němž se člověk setkává se svými protějšky; proto se také snažil zaplnit svůj snový svět mladými členy *Tatenokai*. Ale ani tito reální mladíci nemohli Mišimu dlouhodobě uspokojovat; i když se v mnohém podobali jeho krásným hrdinům, nemohli se spisovatelovým ideálním představám vyrovnat. Mišima si byl navíc dobře vědom, že svět *Tatenokai* je iluzí, poněvadž mladíci, kterými manipuluje a zapojuje je do svých her, jednoho dne dospějí a probudí se do reálného světa, a tak se i iluze soudržného mužného spojení nakonec rozplyne. Mišimův sebevražedný čin tak byl především zoufalým aktem člověka, jenž bytostně toužil věřit, že život má nějaký smysl, ve skutečnosti byl ale jedním z oněch „nebezpečných ideologů“⁹ temného 20. století, kteří žili ve strašlivém světě nevíry, v němž existence jakýkoli smysl postrádá.

⁸ Podle spisovatelova vlastního vyjádření byla pro jeho psaní důležitá tři základní témata – splnutí ‚Eróta a Spravedlnosti‘, tedy lásky a povinnosti, nedůvěra ve slova a fenomén lidské víry (viz Mišima, 2000d: 286).

⁹ Macumoto Tóru zmiňuje, že v březnu roku 1965 vyšla kniha Jamady Munemucua *Nebezpeční myslitelé*, v níž mezi nebezpečné ideology zařadil také Mišimu Jukia, kterému vytýkal, že se jeho estetika stala prázdnou (viz Macumoto, 1990: 170).

Tetralogie *Moře hojnosti* je rozporuplné dílo, které bylo a je přijímáno velmi odlišně – jedna skupina literárních kritiků ji chápe jako Mišimovo vrcholné dílo, druhá ji zatracuje jako jeden z jeho nejhorších literárních výtvorů. Porovnáme-li ji s ostatními autorovými romány, musíme konstatovat, že v sobě nemá literární uhlazenost a jazykovou vytříbenost mnoha Mišimových dřívějších děl. Základní téma reinkarnace působí na první pohled nemoderně a naivně, a tak toto dílo nemá přitažlivost aktuální výpovědi skryté v provokativní *Zpovědi masky*. *Moře hojnosti* ovšem postrádá i estetickou krásu *Zlatého pavilonu*, poetickou jemnost *Hlasu vln* či ironii politické satyry *Po banketu*. Dílo je prostoupeno mnoha těžce stravitelnými naučnými pasážemi, které nahrazují poutavé lyrické popisy přírody s hojně použitými metaforickými výrazy, které jsou typické pro ostatní Mišimovu beletristickou tvorbu. S kritiky tetralogie lze tedy souhlasit, že z čistě estetického, a snad i literárního hlediska, napsal Mišima nepochybně lepší díla. *Moře hojnosti* ovšem nepostrádá všechny kvality zmiňovaných děl náhodou – autor, který pro svou tvorbu volil pečlivě nejenom námět, ale také styl, čtenářsky úspěšné prvky svých předchozích děl vynechal záměrně. Přestože dokázal používat styl, který přitahoval čtenáře a uspokojoval kritiky, jak předvedl v řadě svých předchozích prací, ve svém vrcholném díle se odmítl podbízet literárnímu vkusu svého publika. Vrcholem Mišimovy tvorby se *Moře hojnosti* nemělo stát svou literární formou, ale svým obsahem. Spisovatel sám přiznával, že již na počátku svého literárního života zvolil postup, který jeho vlastní já neodhaloval, ale naopak jej zakrýval (viz Mišima, 2003b: 80). V tetralogii ovšem Mišima poprvé a naposledy volí zcela odlišný styl, který jeho já ukazuje více než jakékoli z jeho ostatních děl. Ani autobiograficky laděná kniha *Slunce a ocel*, která vznikla ve stejné době, neukazuje nic víc než stylizovaný autoportrét veřejné osobnosti Mišimy Jukia. Tato esej svou autobiografičností připomíná román *Zpověď masky*,¹⁰ maska, která se zpovídá v tomto díle, už ale není slabý a zranitelný chlapec, který skrývá svou ‚jinakost‘, ale silný ‚válečník‘ a ‚muž činu‘, který našel ocelové svaly a životodárné, někdy ovšem i spalující slunce. V *Moři hojnosti* se ale neodráží žádná z těchto masek ani žádná jiná stylizovaná podoba spisovatele Mišimy Jukia, svědectví o svém vnitřním světě, svém hledání, tápání, obavách i zklamáních nám tentokrát přináší člověk Hiraoka Kimitake. Osobnost

¹⁰ Často se můžeme setkat s názorem, že Mišima Jukio ve *Zpovědi masky* pravdivě zachytil svůj vlastní vývoj v dětství a dospívání a přiznal se tak nejenom ke své homosexualitě, ale také k sadomasochistickým sklonům. Tento přístup převládá především mezi západními badateli, např. Henry Scott-Stokes, jeden ze dvou nejznámějších západních Mišimových životopisců, dokonce poměrně nekriticky využívá tento román jako zdroj faktických informací o první polovině Mišimova života. Japonští vědci přistupují ke knize spíše opatrněji a jednoznačnému ztotožňování hlavního hrdiny s autorem se většina z nich brání. Neotřesitelné přesvědčení, že román je ‚extrémně pravdivou zpovědí‘, které ve svém známém pojednání o Mišimovi vyjadřuje Okuno Takeo, je tak v Japonsku spíše ojedinělé. Nibuja Takaši naopak upozorňuje, že Mišima již ve svém prvním významném díle používal slova zvláštním způsobem – i když zvolil oblíbenou japonskou formu ‚zpovědi‘, aby odkryl ‚skutečnost‘, nejedná se o zpověď člověka, ale o zpověď ‚masky‘, hlavní protagonista po celou dobu svého vyprávění totiž není schopen svou masku sejmut (viz Nibuja, 2004: 15).

spisovatele se zde jasně promítá do hlavního protagonisty Hondy, který po celý svůj dlouhý život urputně hledá a vytváří víru, která by dala smysl nesmyslnému světu, který jej obklopuje. Na konci života ale dospívá k prozření, že jej jeho celoživotní úporná snaha dovedla pouze k poznání naprosté prázdnoty vlastního žití. Závěr *Moře hojnosti*, který Mišima odeslal svému nakladateli ráno před svou sebevraždou, nám ukazuje Hondu, kterého namáhavé putování, jež se mělo stát potvrzením jeho vlastní existence, přivádí do prázdné klášterní zahrady. Starého muže zde čeká pochopení toho, že jeho zdánlivě bohatý život je stejnou iluzí, jakou je představa vody v Moři hojnosti, měsíčním útvaru, který je ve skutečnosti pouze vyprahlou pustinou. I metafora čtyř řek, jejichž vody se promísí v *Moři hojnosti*, nám ovšem sugestivně naznačuje, že veškeré Mišimovo snažení a životní usilování nakonec dospělo pouze k odhalení prázdnoty a nesmyslnosti bytí, které svému publiku ukázal nejenom ve svém vrcholném díle, ale i prostřednictvím své naprosto zbytečné sebevraždy.

Přílohy

1. Stručné obsahy Mišimových děl

1.1 Povídky

1.1.1 *Cigareta* (1946)¹

Autobiograficky laděná povídka je reflexí vnitřního života dospívajícího chlapce, který není schopen začlenit se přirozeným způsobem do společenství spolužáků na elitní střední škole.²

Hlavní hrdina Nagasaki velmi intenzivně vnímá povrchnost svých vrstevníků i atmosféru přetvářky a nápodoby, kterou je škola prostoupena. Na spolužáky i učitele proto pohlíží se značným despektem a většinu volného času tráví o samotě procházkami v lesích obklopujících školní budovy. Na jedné z vycházek chlapec potkává dva starší spolužáky, kteří v lese tajně kouří; aby je neprozradil, snaží se z něj jeden z nich, předseda ragbyového týmu Imamura, udělat spoluviníka, a nabídne mu cigaretu. Nagasakimu zaimponuje skutečnost, že se stal objektem zájmu starších chlapců, a přes počáteční zdráhání cigaretu nakonec přijímá, stále si ovšem zachovává určitý odstup a mírný pocit nadřazenosti. Pokouší se dát jasně najevo, že si je sám sebou jistý: přestože si je dobře vědom toho, že literární sklony jsou na škole ovládané vojenskou morálkou považovány za změkčilé, otevřeně sportovně založeným mladíkům přiznává, že chce vstoupit do literárního klubu. Po návratu domů Nagasaki zažívá silné výčitky svědomí a neustále ho pronásledují obavy, že jeho poklesek rodina odhalí; na druhé straně mu ale první vykouřená cigareta dodává sebevědomí, z něhož pramení nově nabytá síla prosadit se v situacích, kdy dříve spolužákům ustupoval. Elán, který mu výjimečná zkušenost dodala, přemůže i jeho negativní postoj ke sportu, a chlapec se tak z náhlého popudu přidává ke spolužákům, kteří trénují basketbal; jeho zápal však opadáva, když záhy skončí jako náhradník na lavičce. V této chvíli si uvědomuje, že se snaží o něco, co odporuje jeho přirozenosti, a tak se vrací zpět ke svým vycházkám do přírody a studiu knih.

Jednoho dne se Nagasaki na školní chodbě potkává s Imamurou, který ho ihned poznává a zve jej do ragbyové klubovny. Protože se chová velmi přátelsky a staví se do role ochránce mladšího spolužáka, Nagasaki, kterého Imamura silně přitahuje už od jejich prvního

¹ *Tabako* (煙草) viz *Tabako* in Mišima, 1991a; *Cigarette* in Mishima, 1990a.

² Děj této povídky je, obdobně jako u řady dalších Mišimových děl, situován do Gakušúinu, „šlechtické školy“, kterou autor sám v dětství navštěvoval.

setkání, získává pocit, že konečně našel spřízněnou duši. Aby si náklonnost svého nového přítele zasloužil, snaží se mu ze všech sil zalíbit a chová se proto poněkud infantilně; brzy ovšem pochopí, že Imura nerozumí jeho pocitům a ona blízkost, kterou zažíval, tak byla pouze zdánlivá. Prozření přináší chlapci rozčarování a jeho city vůči staršímu spolužákovi se rychle rozplývají. Večer se doma snaží svůj zážitek analyzovat a dochází mu, že zradil své vlastní ideály: i když měl silné předsevzetí zůstat za všech okolností sám sebou, podlehl pokušení a nechal se lapit do sítě přetvářky, která ve škole panuje. Toto poznání vnáší do chlapcovy duše další zmatek a nepokoj a jeho pocit osamění se ještě více prohlubuje. Vědomí klidu a smíření vyvolá až nedaleký noční požár, který Nagasaki sleduje z okna; o rozpolcenosti mladíkova nitra ale svědčí skutečnost, že si později sám není jistý tím, zda oheň nebyl jen jeho snovou představou.

1.1.2 *Mučednictví* (1948)³

V této krátké povídce situované do prostředí Gakušúinu se objevuje téma ambivalentního vztahu k milovanému objektu, které Mišima brilantně rozvinul o osm let později v románu *Zlatý pavilon*; i zde protagonista příběhu nachází východisko z frustrujícího vztahu v tom, že objekt své lásky ničí.

Hatakejama, který je v úvodu představen jako ‚mrňavý Satan‘, tyransky vládne koleji, již obývají žáci prvního ročníku nižší střední školy. Všichni se dobře znají, protože společně navštěvovali šest let stejnou základní školu, jediným nesourodným prvkem je nováček Watari. Ve škole působí ustrašeně a zranitelně, a tak se stává objektem šikany; vždy, když s ním spolužáci zacházejí obzvláště odporným způsobem, pohlíží upřeně do nebe, a proto ho M., jeho nejvytrvalejší trýznitel, přirovnává ke Kristovi. Hatakejama vlastní knihu, kterou jsou všichni chlapci fascinováni, jednoho dne ale zjistí, že z jeho pokoje zmizela. Jeden z kamarádů okamžitě podotkne, že knihu nepochybně odcizil Watari. Hatakejama pochybuje, že by si bázlivý chlapec dovolil knihu ukradnout, přesto se ale vydává do jeho pokoje a ke svému údivu Watariho překvapí v okamžiku, když si knihu prohlíží. Ihned začne trouláého spolužáka surově bít; Watari se nijak nebrání, pouze se upřeně dívá na večerní oblohu. V noci Hatakejamu trýzní divoké sny, a když se z nich probouzí, vidí nad sebou Watariho vyděšenou bledou tvář a cítí, že se dusí. Vzápětí zjistí, že má kolem hrdla stuhu a pochopí, že jej spolužák chce zabít. Okamžitě se na protivníka vrhne a týrá ho, najednou ho

³ *Džunkjó* (殉教) viz *Džunkjó* in Mišima, 2000b; *Martyrdom* in Mishima, 1990a.

ale začne líbat. Brzy nato se ve škole rozšíří zvěsti, že se mezi oběma chlapci „něco děje“. Watariho postavení se rychle mění, chlapec se konečně stává plnoprávným členem malého kolektivu.

Jednoho dne kamarádi žádají Hatakejamu, aby určil někoho, komu mají „dát za vyučenou“, a vůdce překvapivě vysloví Watariho jméno. O polední přestávce se všichni s nic netušícím spolužákem vydají k rybníku Čiarai, kde jej Hatakejama náhle obviní, že je v poslední době příliš namyšlený. Chlapci dojde, co se děje, a pokouší se utéct, spolužáci jej ale rychle dostihnou. Na Hatakejamův příkaz pak vyděšeného Watariho sváží a odvedou k vysoké borovici. I když jsou mladíci vzrušení, předpokládají, že jde jen o žert, řídí se však přesně pokyny svého vůdce a svou oběť nakonec oběsí. Mladí násilníci jsou vlastním činem zděšení a prchají do lesa. Když se asi po třiceti minutách vrátí, překvapeně zjišťují, že Watariho tělo zmizelo.

1.1.3 *Moře v záři zapadajícího slunce* (1955)⁴

Fiktivní příběh Francouze Henriho inspirovaný tzv. Dětskou křížovou výpravou⁵ zachycuje ztrátu hluboké náboženské víry a pocit deziluze, který ji provází. V povídce se propojují dvě časové osy: „současnost“,⁶ v níž Henri, pohroužený do vzpomínek, prožívá pokojné stáří jako správce kamakurského chrámu Kenčódži, a „minulost“, kterou hlavní protagonista odkrývá vyprávěním svého životního příběhu malému hluchoněmému chlapci.

Ve své „současnosti“ správce jako každý večer, kdy očekává krásný západ slunce, stoupá na horu Šódžógadake, odkud pozoruje sluneční kotouč nořící se do oceánu. Do Japonska s sebou Henriho přivedl Rankei Dórjú, uznávaný zenový mistr, který, ač byl Číňan, dosáhl v nové zemi významného postavení a získal řadu žáků. Na rozdíl od něho se ale Francouz nedokázal do japonské společnosti nikdy začlenit. Přestože Henri žije v nové vlasti jako člen zvláštního světa buddhistické klášterní komunity již dvacet let a velmi dobře ovládá japonštinu, je stále hluboce osamocen; za jedinou spřízněnou duši tak cizinec považuje postiženého chlapce, který je stejně jako on vyděděncem. Mladík neslyší Henriho slova, starý muž je ale přesvědčen, že jeho sdělení intuitivně vnímá a chápe, a tak mu otevírá své srdce. Správce s dojetím vzpomíná, jak byl před mnoha lety jeho poklidný život prostého pasáčka

⁴ *Umi to jújake* (海と夕焼, dosl. „Moře a západ slunce“) viz *Umi to jújake* in Mišima, 2000e; *Sea and Sunset* in Mishima, 1990a.

⁵ K této dětské výpravě údajně došlo v roce 1212.

⁶ Mišima tuto „současnost“ situuje do devátého roku éry *Bun'ei* a dodává, že se jedná o rok 1272 západního letopočtu.

ovcí narušen zjevením Krista, který jej vyzval, aby putoval se svými kamarády do Svaté země. Poté, co byl tento zážitek umocněn dalším setkáním s Kristem, navštívil dětského proroka, který jej v přesvědčení o jeho poslání utvrdil. Henri se tedy chvatně společně s dalšími dětmi vydal na strastiplnou pouť, během této cesty však řada malých poutníků zahynula. Když zubožené děti dorazily k moři, vytrvale se modlily a neochvějně věřily, že se voda rozestoupí, a ony tak budou moci přejít do Svaté země. K zázraku ovšem nedošlo, a tak se některé z nich, mezi nimi i Henri, rozhodly využít nabídky zdánlivě laskavého a bohabojného muže; důvěřivé děti se vydaly se svým „dobrodincem“ na údajnou plavbu do Jeruzaléma, skončily ovšem na alexandrijském trhu s otroky. Henri se později dostal až do Indie, kde jej z otroctví vykoupil mistr Rankei Dórijú a daroval mu svobodu. Vděčný Francouz se rozhodl zasvětit zbytek života službě čínskému mistrovi a společně s ním se dostal až do Japonska, kde se mu domovem stal chrám Kenčódži. Postupně se mu sice podařilo zbavit se všech tužeb, již dávno ale ztratil i svou hlubokou víru; přestože má pocit, že dosáhl „vnitřního míru“, je stárnoucí muž neustále uvězněn ve svých vzpomínkách. Pravidelně podniká výstupy na horu Šódzógadake, odkud pozoruje mořskou hladinu ozářenou zapadajícím sluncem. Moře mu neustále připomíná ono nepochopitelné rozčarování pramenící z toho, že jej ani vroucné modlitby zástupu hluboce věřících nevinných dětí, které byly ochotné obětovat vše, včetně vlastních životů, nepohnuly k tomu, aby se rozestoupilo. Na konci povídky Henriho čeká ještě jedno zklamání, když zjišťuje, že chlapec, kterého považoval za chápavého a vnímavého společníka, během jeho zpovědi usnul.

1.1.4 *Sedm mostů* (1956)⁷

Úsměvný krátký příběh výstižně ukazuje povahy čtyř žen – gejš Kojumi a Kanako, studentky Masako a služebné Miny. Ženy se jedné srpnové noci společně vydávají na pouť po Tokiu. Zamýšlejí přejít bez jediného slova sedm mostů, protože populární pověra slibuje tomu, kdo to dokáže, splnění tajné touhy. Přání prvních tří žen, i když to nevyslovují nahlas, jsou zřejmá – Kojumi chce více peněz, Kanako dobrého patrona a Masako lásku známého herce. Žádná z nich ovšem netuší, po čem touží Mina, přání prostoduché a nekultivované dívky z venkova je ostatně ani nezajímá. Trasu stanovila nejstarší Kojumi, která kráčí v čele nesourodé skupinky, ostatní dívky ji mlčky následují. Na začátku a na konci každého mostu

⁷ *Hašizukuši* (橋づくし, dosl. „všechny mosty“) viz *Hašizukuši* in Mišima, 2000d; Mišima, 1967b; *The Seven Bridges* in Mishima, 1990b.

se modlí za vyplnění svých tužeb; Kanako a Masako chvílemi pokukují po Mině, jejímiž sny obě předem pohrdají. Ještě před dosažením čtvrtého mostu vzdává kvůli silným bolestem břicha pout' Kanako; na pátém mostě potkává Kojumi svou známou a ta ji donutí promluvit, a tak musí putování ukončit i ona. Masako se ocitá s apatickou venkovankou o samotě a začne přemýšlet, za co se asi může Mina modlit; tyto myšlenky ji odvádějí i od jejího vlastního cíle. Když se dívky zastaví před posledním mostem, osloví Masako policista, který se obává, že mladá modlí se žena má v úmyslu vrhnout se do řeky. Dívka si jasně uvědomuje, že jediné pronesené slovo zhatí její touhy, a snaží se proto k odpovědi přinutit Minu, ta ale zarputile mlčí. Masako se rychle rozběhne – chce se dostat na druhou stranu mostu a tam vše policistovi vysvětlit; strážce zákona ale prchající ženu dožene a chytne ji za ruku. Masako bezděčně vykřikne. Mina přeběhne most a pronáší svou závěrečnou modlitbu. Později se Masako pokouší několikrát zjistit, za co se vlastně Mina modlila, ta se však pokaždé pouze mdle usmívá a tajemství si nechává pro sebe.

1.1.5 *Onnagata* (1957)⁸

V nepříliš rozsáhlé povídce Mišima s laskavým humorem zobrazuje narcistického a rozmarného, přesto ale velmi přitažlivého představitele ženských rolí a zároveň nechává čtenáře nahlédnout do osobitého světa, v němž se prolíná scéna i zákulisí divadla kabuki. *Onnagata* Sanokawa Mangiku je zde zachycen z perspektivy svého obdivovatele, produkčního Masujamy. Ten byl již jako středoškolák hercem fascinován a po ukončení studií se proto rozhodl pracovat pro divadelní společnost, v níž Mangiku působí.

V lednu má být v divadle kabuki uvedena nová hra určená pro moderní divadlo, jejíž realizace byla svěřena mladému režisérovi Kawasakimu, který nemá s tradičním japonským divadlem žádné zkušenosti. Produkční Masujama se ze všech sil snaží dosáhnout shody mezi režisérem a herci, kteří dávají najevo pohrdání nezkušeným vetřelcem, jeho snaha se ale stále mívá účinkem. Mangiku, který se obvykle chová jako vybíravá primadona, tentokrát překvapivě jako jediný zaujímá vůči Kawasakimu velmi vstřícné stanovisko a ostatní dokonce za jejich nevhodný přístup kritizuje. Masujamovi během rozhovoru s onnagatou dochází, že se herec do režiséra zamiloval, když ale později popíjí s Kawasakim, který si stěžuje na aroganci herců a za nejzavilejšího nepřítele označuje Mangikua, nedokáže mu o hercových citech říci. Klevety o Mangikuově lásce se začnou brzy šířit i mezi jeho

⁸ *Onnagata* (女形, představitel ženských rolí) viz *Onnagata* in Mišima, 2000d; *Onnagata* in Mishima, 1990b.

vlastními žáky, k režisérovi se ale přesto nic nedonese. V novém roce je hra uvedena na scénu a dostává se jí velmi dobrého přijetí, režisérův nepřátelský postoj k hercům to ale nijak zásadně neovlivní. Týden po premiéře onnagata stydlivě žádá Masujamu, aby vyřídil Kawasakimu, že ho zve na večeři. Režisér návrh okamžitě odmítá jako směšný. Masujama, ponoukán svou zhrzenou ješitností, ale podotýká, že pokud by k tomu Kawasaki našel odvahu, mohl by společnou večeři využít, aby Mangikuovi konečně otevřeně řekl, co si o něm myslí. Ješitného mladíka tato poznámka donutí, aby hercovo pozvání přijal. Po představení Masujama sleduje, jak oba muži společně nasedají do přistaveného auta, a uvědomuje si, že trpké rozčarování, které právě prožívá, mu zřejmě pomůže kabuki opustit. Rozpolcený mladý muž se ale zároveň děsí toho, kam až ho může zavést jeho prudká žárlivost, emoce, které mu byla až dosud neznámá.

1.1.6 *Láska k vlasti* (1961)⁹

Děj rozsáhlé povídky, která se stala i podkladem pro stejnojmenný Mišimův film, je poměrně prostý; představuje několik posledních hodin života mladého manželského páru, který se rozhodne spáchat společnou sebevraždu, protože rozhodnutí císaře muži neumožňuje nadále žít a jednat v souladu se svým přesvědčením a svědomím. Námět Mišima čerpal z tzv. Incidentu 26. února, během něhož v roce 1936 část Císařské armády pod vedením mladých důstojníků zabila několik významných politiků a obsadila klíčové vládní budovy; fiktivní příběh se ale samotné vzpoury nevěnuje, odehrává se až třetí den po začátku vojenského puče, tedy ve večerních hodinách 28. února 1936, a důsledně se zaměřuje pouze na jednání a prožitky svých dvou protagonistů.

Poručík Takejama Šindži je blízký přítel rebelů, jeho druzi se však domnívali, že by se čerstvě ženatý muž neměl vzpoury zúčastnit, a proto před ním své plány zatajili. Poručík se o akci dozví až druhý den ráno; když odchází do paláce, manželka Reiko v jeho tváři vidí odhodlání zemřít a od té chvíle je rozhodnuta jej ve smrti následovat. Žena věnuje dva dny manželovy nepřítomnosti zařizování praktických záležitostí – s klidnou myslí uspořádá své věci, napíše dopisy na rozloučenou a připraví upomínkové předměty pro příbuzné a přátele. Když se vyčerpaný a sklíčený Takejama vrací, svěřuje se manželce, že se nemůže zúčastnit potlačení povstání, které se na císařův rozkaz pravděpodobně uskuteční následující den; představa, že by se stal vrahem svých přátel, je pro něho nepřijatelná. Dodává, že našel

⁹ *Júkoku* (憂国) viz *Júkoku* in Mišima, 2000d; *Patriotism* in Mishima, 1990b.

jediné možné východisko z neřešitelné situace: dnešní noci spáchá *seppuku*. K manželovu údivu Reiko klidně odvětí, že se s jeho postojem zcela ztotožňuje a je rozhodnuta ho na onen svět doprovodit; dojatý poručík poprosí manželku, ať ho nechá zemřít jako prvního a stane svědkem jeho odchodu.

Žena, která si zřetelně uvědomuje blížící se konec, je ještě praktičtější a vyrovnanější než obvykle; připravuje lázeň a pohoštění, ohřívá sake, rozestýlá lůžkoviny a najde si i chvíli na úpravu svého zevnějšku, aby se manželovi líbila. Na rozdíl od zaneprázdněné Reiko se poručík zvolna věnuje jen sám sobě, dopřává si klidnou koupel, pečlivě si holí tvář tak, aby jeho posmrtný vzhled byl bezvadný, pak odpočívá u ohřívadla a užívá si pohoštění. Během posledního milování, které oba manželé prožívají mnohem intenzivněji než kdykoli dříve, cítí muž určitou sobeckou satisfakci z toho, že neuvidí, jak tělo jeho dokonalé ženy ničí smrt. Poté manželé napíší své poslední dopisy a společně se pomodlí před *kamidanou*;¹⁰ žena oblečená v bílém hedvábném kimonu a muž ve vojenské uniformě se pak odeberou opět do pokoje, který jim před chvílí posloužil jako ložnice; teď je z něho slavnostní místnost, v níž ukončí své životy. Poručík provádí poslední přípravy a pak, s pohledem upřeným na manželku, páchá *seppuku*. Reiko na chvíli svého zesnulého manžela opouští, aby dokončila vše potřebné: kontroluje plyn, zháší doutnající dřevěné uhlí v ohřívadle *hibači*, nanáší si silný posmrtný make-up a otevírá hlavní vchod, aby sousedé jejich těla brzy objevili. Poté se vrací do pokoje, naposledy políbí mrtvého manžela a pak si s úsměvem na tváři rázně probodne hrdlo dýkou.

1.1.7 *Mazanec* (1963)¹¹

Krátká úsměvná črta zobrazuje skupinu mladých Japonců, kteří svým alternativním životním stylem vyjadřují odpor proti konzumní poválečné společnosti; svou vyčleněnost zdůrazňují i tím, že používají anglické či angličtinou inspirované přezdívky.

Hlavní protagonista, 22letý Jack, se živí překlady z angličtiny, má za sebou pokus o sebevraždu a holduje drogám. Mladík přijíždí do Enošimy za partou kamarádů, kteří se znají z jazzové kavárny; skupina se rozhodla, že si na mořském pobřeží uspořádá party, která má být jakousi parodií života buržoazie, na pláži tedy tančí, pečou prase a povzbuzují se alkoholem a barbituráty. Mezi mládeží, která své přesvědčení o zbytečnosti života a hlouposti

¹⁰ *Kamidana*, „police pro božstva“, malý domácí šintoistický oltář.

¹¹ *Budópan* (葡萄パン) viz *Budópan* in Mišima, 1999a; *Raisin Bread* in Mishima, 1990a.

lidstva dává najevo i naprostým nezájmem o svá těla, poutá pozornost Gógi, mladík, který sice sdílí víru ostatních, ale proti beznaději se brání vytvářením svalů. Jack tohoto narcistického svalovce, který mu často projevuje svou náklonnost, nemá příliš v lásce. Gógi je rozladěný, protože zatím nedorazila jeho ‚krásná dívka‘, kterou se chtěl pochlubit; když ale Hymenara vyhlásí, že začíná ‚obřad‘, okamžitě využívá příležitost předvést své vypracované tělo a v bederní roušce z leopardí kůže tancuje okolo ohně s obětinou – třesoucím se kuřetem, kterému v extázi seká hlavu.

Napůl spící Jack zůstává na pobřeží až do rána, pak se vrací do svého tokijského bytu a zbytek dne prospí. Když se v jedenáct hodin večer probudí, pouští se do čtení své oblíbené knihy ‚Zpěvy Maldororovy‘¹² a ukusuje přitom kus starého tvrdého mazance, který našel zapadlý v kuchyňské lince. Během čtení se mu do mysli vkrádají vzpomínky na nesmyslnost předchozí noci; uvědomuje si, že Gógiho už ráno neviděl a domýšlí si, že kamarád zřejmě nechtěl ztratit tvář, a tak se vytratil, když pochopil, že jeho přítelkyně nepřijde. Z rozjímání Jacka vyruší náhlý vpád opilé dvojice – Gógi, který chce napravit svůj neúspěch z předchozí noci, se přišel pochlubit svou krasavicí. Jack přichozím poskytne několik polštářů a vrací se ke své knize a mazanci; po chvíli mimoděk zaregistruje, že oba milenci jsou nazí. Gógi, který kamarádův pohled zachytil, prohlašuje, že potřebuje jeho pomoc – žádá Jacka, aby podržel dívčinu nohu. Chlapec netečně uchopí jednou rukou dívku za kotník, zároveň ovšem ukusuje bochník, který má v druhé ruce, a bez zájmu studuje kalendář visící na stěně. Po chvíli Gógi poklepe hostiteli na rameno, poděkuje za pomoc, oblékne se a před odchodem ještě požádá o ‚následnou péči‘ o dívku. Jack pomalu dojídá poslední kousek mazance, potom usedá mezi nohy ženy, která si hraje na mrtvou, a cítí příval naprosté nesmyslnosti. Naklání se nad bezvládné nahé tělo a dochází k závěru, že dívka je v pořádku, protože její břicho zdravě stoupá a klesá. Opět se tedy vrací ke své knize.

1.1.8 *Fontány v dešti* (1963)¹³

Krátká povídka líčí svérázný rozchod mileneckého páru.

Akio, nepříliš sebevědomý chlapec, touží být mužem, který dokáže své přítelkyni rezolutně a nemilosrdně oznámit, že se s ní rozchází; připadá mu totiž, že vyřčení takovýchto rozhodných slov má v sobě velkou dávku mužnosti a hrdinství. Pro vztah s Masako se rozhodl

¹² Autor Comte de Lautréamont.

¹³ *Ame no naka no fonsui* (雨のなかの噴水) viz *Ame no naka no fonsui* in Mišima, 1999a, *Fountains in the Rain* in Mishima, 1990a.

pouze proto, aby mohl poprvé v životě tento záměr uskutečnit. Když se blíží onen vysněný okamžik, připravuje si dlouho předem rázná slova, nakonec však své sdělení v poněkud hlučné kavárně jen chraptivě zamumlá; obává se, že mu dívka nerozuměla, a děsí se toho, že by měl větu ještě jednou zopakovat. Masako se rozpláče a Akiovi se uleví, protože z její reakce usoudí, že ho slyšela. Pohled na tvář ženy, kterou právě opustil, mu přináší uspokojení, když ale přival dívčinych slz neustává, začínají ho znervózňovat pohledy ostatních návštěvníků kavárny. Odvádí Masako ven; protože prší, schovává ji neochotně pod svůj deštník. Přemýšlí, jak by se jí mohl zbavit, a nakonec ho napadne, že ji vezme do parku a tam jí ukáže fontány, které produkují takové množství vody, že proud jejích slz s nimi nemůže soupeřit. Doufá, že pohled na stříkající fontány zastaví Masačin pláč a on ji tak bude moci konečně opustit. V parku si sedají na lavičku, děvče ale fontánám nevěnuje sebemenší pozornost, stále jen se široce otevřenýma očima tiše pláče. Akio po chvíli mlčení přeruší a vybídne Masako, ať se podívá na fontány; dodává, že může brečet, jak chce, ale pro vodotrysky není protivníkem. Pak se zvedá a chystá se od dívky odejít, ta ho ale ihned zastaví dotazem, kam jde. Akio odvětlí, že to je teď už přece jen jeho věc, předtím jí to jasně řekl. Masako se nechápavě zeptá, co má Akio na mysli. Zaskočený chlapec zmateně odpovídá, že jí přece jasně oznámil, že se s ní rozchází. Dívka vyjádří údiv nad touto informací a klidným hlasem dodává, že ho v kavárně neslyšela. Když se šokovaný chlapec zajímavě zeptá, proč tedy plakala, Masako vysvětluje, že jí prostě najednou jen tak vytryskly slzy, nebyl pro to žádný zvláštní důvod. Akio je rozzlobený a chce zakřičet, nakonec ale jen nahlas kýchne a uvědomí si, že by se mohl nasytnout.

1.1.9 *Meč* (1963)¹⁴

Povídka, která se odehrává ve zvláštním světě vysokoškolského klubu kendó, odkrývá nitro chlapce, jenž se snaží stát dokonalou bytostí a svou představu naplňuje dobrovolnou smrtí.

Hlavní hrdina, Kokubu Džiró, vynikající šermíř a kapitán univerzitního klubu, si již v dětství předsevzal, že bude silný a za všech okolností bude jednat čestně. Co je správné, mu vždy napovídá jeho intuice; na rozdíl od svých spolužáků nečte žádné knihy a nemá nejmenší zájem o politiku. Téměř všichni členové klubu svého kapitána obdivují, nejvěrnějšího stoupence má v mladším upřímném Mibuovi. Rozkoly v malém společenství

¹⁴ *Ken* (剣) viz *Sword* in Mishima, 1990a.

působí pouze Džiróův sok Kagawa, sebevědomý, zručný, ale poněkud záludný šermíř, který oblíbenému kapitánovi jeho postavení závidí; jeho antipatie se ještě prohloubí, když jej Džiró před celým oddílem potrestá za to, že kouřil.

Členové klubu se v létě účastní desetidenního soustředění na poloostrově Izu, kde tráví více než polovinu pobytu bez trenéra a jsou tedy zcela podřízeni kapitánovi, který okamžitě po příjezdu nastoluje nekompromisní pravidla; jedním z nich je i přísný zákaz koupání v moři. Jednoho dne odchází Džiró do přístavu vyzvednout trenéra, který na poloostrov připlul později; Kagawa jeho nepřítomnosti využije ke své pomstě – přesvědčí ostatní chlapce, aby porušili kapitánův zákaz a šli si zaplavat. Mibu, který vnímá tuto neposlušnost jako poskvrnění čehosi posvátného, cítí vztek a zůstává v táboře. Ostatní chlapci se bezstarostně vydávají k moři; předpokládají, že se o jejich malé revoltě nikdo další nedozví. Džiró s trenérem ale dorazí mnohem dříve, než bylo plánováno, a zjišťují, že je tábor prázdný. Mibu v okamžiku, kdy zaslechl přijíždějící auto, běžel upozornit ostatní chlapce; nechce působit jako podlézavý pokrytec, vmísí se tedy mezi plavce a předstírá, že zákaz porušil i on. Kagawa přiznává svou vinu a trenér jej posílá zpět do Tokia, nikoho jiného ale netrestá; Džiró se k celé události nevyjadřuje, je ale zřejmé, že jej velmi zasáhla a vnímá ji jako své vlastní selhání. Na večírku na rozloučenou se kapitán o plaveckém incidentu nezmiňuje, pronáší pouze poněkud fádňí řeč, v níž vyzdvihuje celkové nasazení chlapců a úroveň, které se jim podařilo dosáhnout; svůj projev zakončí slibem, že on nyní udělá vše pro to, aby si tuto formu udrželi až do nadcházejícího mistrovství a jejich škola tak vyhrála. Krátce po proslovu se Džiró z oslavy vytrácí. Jeden z chlapců si všimne, že kapitán odchází v tréninkovém dresu, nikdo tomu ale nevěnuje pozornost; mladíci jsou zvyklí, že se jejich vůdce občas vydává cvičit o samotě, nepovažují to tedy za nic zvláštního. Když se Džiró ani po několika hodinách nevrací, začnou se všech zmocňovat obavy, a tak se o půlnoci vydávají kapitána hledat. Po hodinovém pátrání nacházejí Džiróovo mrtvé tělo na kopci za chrámem.

1.1.10 *Pout' do Kumana* (1965)¹⁵

Novela, jejíž děj popisuje svéráznou „náboženskou“ pout' zvláštní dvojice, zachycuje vnitřní přerod ženy, které porozumění partnerovi pomáhá dosáhnout duševní rovnováhy.

Stárnoucí vdova Cuneke a profesor japonské literatury Fudžimija žijí již deset let ve společné domácnosti; žena profesora původně vyhledala, aby se stala jeho žákyní, když ale

¹⁵ *Mi-Kumano móde* (三熊野詣) viz *Mi-Kumano móde* in Mišima, 2000b; *Act of Worship* in Mishima, 1990a.

zjistila, že jeho stará služebná právě zemřela, začala se o něho starat. Muži, kterého nesmírně uctívá, oddaně slouží a je přesvědčena, že jej zná lépe než kdokoli jiný. Přesto však není schopná pochopit, odkud pramení melancholie a smutek, které profesora zahalují. Oba protagonisté stále zachovávají formální vztah pána a služebné, jedinou výjimkou z tohoto pravidla jsou krátká poetická setkání, která se konají jednou měsíčně, během nichž Cuneke vystupuje v roli profesorovy žákyně. Ani při těchto lekcích se ale Fudžimija nevzdává svého nadřazeného chování, a tak ženu pokaždé zahrnuje netaktní kritikou jejích veršů. Cuneke proto zaskočí, když ji jednoho dne požádá, aby ho doprovázela na pouti ke třem kumanským svatyním.¹⁶ Ženu velmi překvapí i to, že ji profesor chce vzít do oblasti Kumano. V této části Japonska se nachází profesorova rodná ves, které se její partner léta vyhýbá a odmítá se i setkat s tamními lidmi. Cuneke vždy předpokládala, že se k minulosti jejího partnera váže jakési podivné tajemství, které se vztahuje právě ke Kumanu. Během příprav na cestu profesor poskytne Cuneke jednu ze svých ‚cenných‘ rad: prohlašuje, že jeho žákyně nemá předpoklady pro psaní lyrické poezie, ale mohla by využít jejich společné pouti a zkusit skládat popisné verše. Vzápětí dodává, že si má pro inspiraci prostudovat sebrané básně od Eifuku Mon'in. V Kumano se dvojice ubytuje v hotelu a postupně navštěvuje tři slavné svatyně i další poutní místa. Když se v první svatyni ocitnou na chvíli o samotě, rozbaluje Fudžimija záhadný balíček – fialový šátek, který skrývá tři hřebínky do vlasů ze zimostrázového dřeva; na každém z nich je jeden čínský znak a tyto znaky dohromady tvoří ženské jméno Kajoko.¹⁷ Profesor vybere hřebínek se znakem ‚ka‘ a za asistence své partnerky ho chvatně zahrabává pod sakuru na vnitřním nádvoří svatyně; i když Cuneke posedne poprvé v životě žárlivost, netroufá si se na cokoli zeptat. Po návratu do hotelu je žena velmi rozrušená, přesto se ale pouští do studia básní Eifuku Mon'in; nedokáže se však odpoutat od úvah, proč jí profesor doporučil právě tuto básničku, od níž se ve všech ohledech liší. Cuneke nakonec dochází k závěru, že ona nikdy nebude skládat obdobné verše. Rozrušená žena se chvatně vydává do profesorova pokoje a v pláči přiznává, že zcela postrádá schopnosti k psaní poezie. Fudžimija své partnerce naslouchá se šibalským úsměvem, vzápětí ji ale s vážnou tváří pokárá, že se nemá vzdávat v polovině cesty, a dodává, že se od Eifuku Mon'in má naučit to, jak je v umění důležité skrývat emoce. Druhý den profesor pohrbívá dva zbylé hřebínky v dalších svatyních; Cuneke dochází, že Kajoko již nežije, a její žárlivost se v mžiku rozplývá.

¹⁶ Tzv. Kumano sanzan jsou tři významné šintoistické svatyně, které se nacházejí v oblasti Kumano asi sto kilometrů jižně od Ósaky na jihu poloostrova Kii.

¹⁷ 香代子.

Když dvojice po vykonané pouti společně popíjí posvátnou kumanskou vodu, vysvětluje profesor Cuneke, že se rodné vesnici vyhýbá kvůli tragickému osudu své životní lásky, krásné dívky Kajoko. Rodiče jeho milé jejich vztahu nepřáli a násilně jej ukončili; on krátce poté odešel studovat do Tokia, ale Kajoko po jeho odjezdu onemocněla a zemřela. Profesor zůstal z úcty k ní celý život svobodný, chtěl však vyplnit dávný slib, který dívce dal: Kajoko si přála vykonat spolu s ním pout' po třech kumanských svatyních, a tak jí v žertu slíbil, že tuto cestu společně podniknou, až mu bude šedesát let. Fudžimija dodává, že proto nyní navštívil svatyně a přinesl alespoň hřebínky, které jeho lásku symbolizují. Cuneke je příběhem hluboce dojatá a cítí, že konečně porozuměla tajemství profesorova hlubokého smutku a osamoceního života. Tento pocit ji ale rychle opouští, protože jí dochází, že příběh je příliš krásný na to, aby mohl být skutečný; je to nepochybně pouze profesorův romantický sen. Vzápětí ovšem usoudí, že sentimentální vyprávění neodráželo ani Fudžimijův sen. Cuneke pochopí, že se profesor pokouší vytvořit legendu o svém životě a ona byla vybrána, aby se stala jejím svědkem. Ihned se rozhodne, že ani profesorovi, ani nikomu jinému nedá nikdy najevo, že příběhu nevěří; radostně prohlašuje, že Kajoko musela být nesmírně krásná. Profesor horlivě přitaká a dodává, že Cuneke by o tom mohla zkusit napsat báseň. Žena šťastně odpoví, že to udělá.

1.2 Romány

1.2.1 *Zpověď masky* (1949)¹⁸

Mišimův první významný román líčí dětství a dospívání chlapce, který trpí svou odlišností od většinové společnosti; protože autor v tomto díle použil řadu autobiografických údajů a celý příběh napsal v první osobě, je mnohdy fiktivní hrdina Kóčan ztotožňován se samotným Mišimou.

Kóčanovo dětství je velmi poznamenáno podivným soupeřením matky a babičky, které obě usilují o jeho bezvýhradnou lásku. Babička, jež vládne celé rodině, vnuka již čtyřicátý devátý den po jeho narození odstěhuje do svého pokoje a od této chvíle se jej snaží formovat podle svých představ. Častým zdůrazňováním jeho aristokratického původu v něm pěstuje pocit nadřazenosti vůči obyčejným lidem, na druhé straně jej ale vychovává jako křehkou dívku a vyvolává tak jeho komplexy z vědomí vlastní fyzické slabosti. Dítě, které

¹⁸ *Kamen no kokuhaku* (仮面の告白) viz Mišima, 1996b; Mishima, 1998a.

v tomto pokřiveném prostředí vyrůstá, je navenek dokonale poslušné, stává se ale velmi uzavřeným a stále častěji uniká do svého vnitřního světa, v němž realitu překrývají bizarní sny. Frustrace a skrytý vzdor se projevují pouze opakovanými záchvaty acetonemického zvracení, nebezpečné chronické nemoci, která na Kóčana s větší či menší intenzitou doléhá přibližně jednou měsíčně. Chlapec již v předškolním věku pocituje obdiv k mužům, jejichž zaměstnání v něm vyvolávají představu „tragického života“, a postupně se tak chce stát nosičem exkrementů, řidičem tramvaje, průvodčím v metru či vojákem. Ve stejné době jej začínají okouzlovat pompézní ženské kostýmy, do nichž se touží přestrojovat, a zároveň se v něm rodí posedlost mladíky, jejichž údělem je tragická smrt. Když první převlek vyvolá u dospělých pobouření, dělí se o svou zálibu nadále již jen se dvěma mladšími sourozenci. Svou fascinaci smrtí hned od počátku vnímá jako cosi nevhodného, a tak jeho představy zůstávají dobře střeženým tajemstvím skrytým za zdánlivě bezstarostnou tvář malého dítěte. Kóčan, který si zřetelně uvědomuje svou jinakost, se rychle naučí přizpůsobovat vlastní chování očekáváním okolí a poprvé si tak bezděčně nasazuje masku, která v následujících letech zcela nahradí jeho skutečnou tvář.

V pubertě chlapci postupně dochází, že jej eroticky vzrušují svalnatí mladí muži; více než pozorování skutečných mladíků ho ale těší představy, v nichž nechává své zidealizované oběti umírat v krutých krvavých scénách. Rodiče se sourozenci opouštějí dům prarodičů, v němž několik let mladá rodina žila, nejstarší syn ale nadále zůstává v péči babičky. Když se rodina stěhuje podruhé, smí se k ní chlapec konečně připojit, babička jej ale silně ovlivňuje až do své smrti. Ve druhém ročníku nižší střední školy se Kóčan zamiluje do fyzicky vyspělejšího chronického repetenta Ómiho, kterému se snaží neobratně přiblížit, zároveň je ale svými city znechucený. Když je Ómi ze školy vyloučen, vybíjí si chlapec vzrušující příběh, v němž spolužák zosnuje spiknutí, je ale zrazen a umučen. Kóčan se stále intenzivněji opájí představami spojenými s brutální smrtí mladých mužů; po nějaké době mladík nabývá přesvědčení, že jeho chronická únava je následkem toho, že mu toto snění brání prožívat život, a tak se rozhoduje, že je načase s ním skoncovat. Vědomí, že je jiný než jeho spolužáci, se snaží přehlušit sebeklamem. Na základě četby románů, encyklopedií sexu a pornografických materiálů si vytváří představu, co by měl „normální“ mladík v jeho věku prožívat, a pokouší se tomu vědomě své chování i pocity přizpůsobovat. Jednoho dne si chlapec vsugeruje představu, že se zamiloval do krásné starší dívky, realistická část jeho mysli mu ale neustále připomíná, že k sobě není upřímný. Vyčerpaný chlapec nakonec po nějaké době znovu nachází útěchu v krvavých představách, včetně těch o vlastní smrti.

V září 1944 vstupuje Kóčan na právnickou fakultu a zanedlouho poté se poprvé setkává s mladší sestrou spolužáka Kusana, krásnou Sonoko, která rychle probudí jeho zájem; i když si je vědom, že ho dívka sexuálně nepřitahuje, své okouzlení si vykládá jako lásku. Studenti práv jsou krátce po zahájení školního roku nasazeni na práci v letecké továrně, kterou postupně opouštějí ti, již jsou povoláni do armády. V únoru 1945 dostává povolávací rozkaz i Kóčan, k odvodu se ale dostaví s horečkou a silně nachlazený. Mladý armádní lékař je přesvědčen, že se u chlapce projevuje začínající tuberkulóza, a propouští jej jako neschopného vojenské služby. Na jaře Kóčan navštíví společně s Kusanovou rodinou přítele v kasárnách a během této cesty se sblíží se Sonoko; od této chvíle jím zmítají pochybnosti, zda to, co k dívce cítí, je skutečně láska. Když Kusanovi krátce na to opouštějí nálety zužované Tokio, Kóčan si se Sonoko dopisuje a v červnu ji navštíví. Během pobytu na venkově dívku poprvé políbí; polibek v chlapci nevyvolá žádné zvláštní emoce, a tak dochází k závěru, že jeho láska je pouhým sebeklamem. Následující měsíc znovu s Kusanovými navštíví svého přítele. Krátce poté od něho dostává dopis, v němž se Kóčana kamarád táže, jaké má záměry s jeho sestrou. Přiznává, že matka již plánuje svatbu. Mladíka vývoj situace zaskočí a spolužákovi proto odepíše, že jeho city zatím nejsou tak vážné. Kusanovi dopis pochopí jako odmítnutí a vztah mladého páru je ukončen; brzy po válce se dívka vdává.

Na univerzitě se Kóčan spřátelí s nenápadným spolužákem, který ho vezme na jednu ze svých návštěv veřejného domu; mladíka prostitutka nevzrušuje, a tak dochází k závěru, že není schopen sexuálního styku se ženou. Jednoho dne Kóčan zahlédne ve vlaku dívku, kterou omylem považuje za Sonoko; tento zážitek ho silně rozruší, začne proto znovu přemýšlet o svých citech k bývalé přítelkyni. Důkladné studium Hirschfeldových teorií jej přesvědčilo, že je homosexuál orientovaný na eféby, a jeho logika mu proto napovídá, že Sonoko nemůže milovat; přesto však na ni stále myslí a touží po její společnosti. Po několika dnech potkává skutečnou Sonoko a zprvu náhodné setkání vyústí do dalších schůzek. Je zřejmé, že i vdaná žena k němu stále ještě cítí určitou náklonnost; Kóčanovi schůzky i snění o dívce v její nepřítomnosti přinášejí uspokojení, zároveň si ale jasně uvědomuje, že v jeho vztahu k Sonoko není žádný sexuální podtext. Tajná setkání pokračují celý rok, Sonoko se ale nakonec rozhodne tyto nevinné schůzky ukončit. Když se scházejí naposledy, navštíví tančírnu, kde v přeplněném sálu Kóčana ihned upoutá drsný výrostek vysvlečený do půl těla. Mladý muž ve svých představách opouští ženu, s níž sedí u stolu, a sní o kruté smrti přitažlivého chlapce.

1.2.2 *Touha po lásce* (1950)¹⁹

V románu, který se odehrává na japonském venkově v roce 1948, Mišima rozvíjí téma pokřiveného vztahu, který vrcholí zabitím milovaného člověka.

Hlavní hrdinkou je mladá vdova Ecuko, která se po smrti svého záletného manžela odstěhovala z Tokia k ovdovělému tchánovi Sugimotovi Jakičimu do vesnice Maidenmura poblíž Ósaky. V rodinném domě žijí společně s tchánovou rodinou a služebnictvem. Jakiči po smrti své manželky velmi zhrubl, z bývalého šrobeného státního úředníka se rychle stal drsný sedlák, kterého se jeho rodina obává, ale neváží si ho. Ecuko se brzy po svém příjezdu stává tchánovou milenkou a zajistí si tak výsadní postavení v rámci rodiny; v každodenním životě s „otcem“ dobře vychází, v duchu s ním ale i ona opovrhne a velmi často jím manipuluje. Ecuko ale pohrdá i ostatními členy domácnosti, jediným člověkem, kterému patří její sympatie, je dvacetiletý čeledín Saburó, fyzicky velmi zdatný a přitažlivý mladík, který je ovšem svou prostotou a přímočarostí naprostým protikladem komplikované a racionální dámy z velkoměsta. Ecuko se snaží chlapci naznačit své city, prostoduchý Saburó ale není schopen pochopit podivnou lásku starší ženy, v níž vidí pouze chladnou snachu svého pána.

Jednoho dne Ecuko získává podezření, že Saburó udržuje milostný poměr se služebnou Mijo; tajně prohledá pokoje obou mladých lidí, žádný důkaz jejich vzájemné lásky však nenajde. V říjnu se koná vesnická slavnost, během níž se Ecuko dostane do davu rozvášněných polonahých mladíků a využije této příležitosti, aby se přitiskla na Saburóova záda; i když do nahých chlapcových zad zarývá nehty, ten si ve svém transu ženinu přítomnost vůbec neuvědomuje. Ecuko letmý fyzický kontakt se Saburóem naplní pocitem štěstí, který se ale rychle rozplývá, když o chvíli později zjistí, že Mijo je těhotná. Žena se odhodlá Saburóa zeptat, zda Mijo skutečně miluje. Saburó, který se vždy řídí instinkty a nikdy se nesnaží své pocity analyzovat a vyjadřovat slovy, ale o svém vztahu k milence dosud neuvažoval; bezelstně proto odpoví, že ji nemiluje. Ecuko přikládá bezmyšlenkovitému sdělení velký význam; v chlapcově přístupu vidí příležitost, jak se oběma mladým lidem pomstít za bolest, kterou jí způsobili. Sděluje Saburóovi, že Jakiči trvá na tom, aby s Mijo uzavřel sňatek. Pohrává si přitom s představou, jak se z dívky stává nešťastná žena, která žije v manželství bez lásky, jež skončí stejným krachem, jako její vlastní. Saburó bezstarostně odvětlí, že je ochoten se s Mijo oženit, musí se ale zeptat matky. Vztah obou milenců začne být považován za oficiální a Jakiči chystá svatbu, Ecuko ale sleduje Saburóovy důvěrnosti k Mijo se vzrůstající nevolí a s bolestnými pocity.

¹⁹ *Ai no kawaki* (愛の渴き, dosl. „žízeň po lásce“) viz Mišima, 2000a; *Smäd po lásce* in Mišima, 1988.

Koncem měsíce Saburó odjíždí na náboženskou slavnost, kde se má setkat se svou matkou a získat její souhlas se sňatkem. Ecuko využije chlapcovy nepřítomnosti a přinutí Jakičiho, aby propustil Mijo; předpokládá, že Saburóa toto rozhodnutí přiměje, aby i on z jejich služeb odešel. Rozpolcená žena sama sebe přesvědčuje, že tak konečně nalezne duševní pokoj. Dva dny po chlapcově návratu zinscenuje Ecuko tajné noční setkání ve vinohradu. Rozrušená žena mladíkovi přiznává, že propuštění Mijo má na svědomí ona, a vysvětluje Saburóovi, že se kvůli němu dlouho trápila, a tak chtěla, aby i on cítil bolest ze ztráty své milé. Mladík Ecuko zaskočí prohlášením, že on nijak zvlášť netoužil po tom, aby se Mijo stala jeho manželkou, se svatbou navíc nesouhlasila ani jeho matka. Ecuko naléhá na Saburóa, aby řekl, koho tedy vlastně miluje, a chlapci konečně dochází, že žena chce slyšet své jméno. Saburó tedy prohlásí, že miluje Ecuko; z tónu chlapcova hlasu však žena okamžitě pochopí, že neříká pravdu, a tak náhle procítá do reality a uvědomí si nesmyslnost celé situace. Chce odejít, mladík ji ale v náhlém popudu obejmě a Ecuko se začne bránit. Hluk způsobený jejich zápolením zaslechne Jakiči, který přibíhá s motykou v ruce. Žena chvatně vytrhne tchánovi motyku a Saburóa s ní zavraždí. Jakiči je jejím činem zděšený, Ecuko mu ale chladně vyčte, že chlapce měl zabít on. Dodává, že se kvůli němu trápila a pouze jeho smrt ji mohla zachránit. Poté prohlásí, že se hned ráno půjde udat na policii. Jakiči navrhne, aby Saburóovo tělo zakopali a vše si ještě v klidu promysleli. Když se zbaví mrtvoly, omyjí se od chlapcovy krve a jdou spát. Ecuko ihned upadne do hlubokého spánku, její tchán je ale rozrušený a nedokáže usnout.

1.2.3 *Hlas vln* (1954)²⁰

Román inspirovaný starým antickým námětem²¹ rozvíjí romantický příběh mladého mileneckého páru. Děj je symbolicky situován na ostrůvek Utadžima, „ostrov písní“, jenž si i v poválečném období uchovává svou tradiční atmosféru malé uzavřené komunity.

Hlavní protagonista, silný a urostlý osmnáctiletý rybář Šindži, potká jednoho dne na ostrově krásnou neznámou dívku a na první pohled se do ní zamiluje. Druhý den se dozví, že neznámá se jmenuje Hacue; je dcerou místního boháče Mijaty a na ostrov se vrátila po velmi dlouhé době. Chlapec se domnívá, že jeho láska nemá velkou naději na úspěch, protože on sám pochází z chudé rodiny, jejíž situace se ještě zhoršila po náhlé smrti otce.

²⁰ *Šiosai* (潮騒) viz Mišima, 1995; *Príboj* in Mišima, 1988.

²¹ Mišimův příběh je japonskou variantou románu *Dafnis a Chloé*, který zřejmě ve 2. století n. l. vytvořil řecký autor Longos.

Když Šindži večer na setkání vesnické mládeže slyší, jak o rok starší Jasuo, syn z dobře situované rodiny, sám sebe prezentuje jako budoucího ženicha dívky, má pocit, že jeho vlastní vyhlídky jsou zcela beznadějně. O několik dní později se ale Hacue ztratí v lese a náhodou tam potkáva Šindžiho, který ji doprovodí do vesnice; ani dívce není chlapec lhostejný a další náhodné setkání tak skončí jejich prvním polibkem. Mladý pár se začne tajně scházet, při jedné z jejich nevinných schůzek ale dvojici zahlédne Čijoko, studentka, jež právě přijala z Tokia navštívit rodiče. Čijoko si na Šindžiho již dlouho tajně myslí, a tak v ní pohled na zamilovaný pár vyvolá žárlivost; zhrzená dívka, která cítí zklamání a zlobu, neuváženě vypustí pomluvu, že Šindži Hacue svedl. Jasuo, který se neustále chvástá, že se stane Mijatovým zetěm, fámě uvěří. Skutečnost, že mu jeho „nastávající“ přebral chudý chlapec, jej rozlítí natolik, že se rozhodne Hacue pomstít. V noci si na dívku počíhá u studny, kam chodí samotná čerpat vodu, a pokusí se ji znásilnit, Hacue se ale mladíkovi ubrání a ještě se mu vysměje. Jasuo se dívce mstí alespoň šířením pomluvy o jejím sexuálním vztahu se Šindžim. Když se lež nedopatřením dostane i k uším jejího otce, Mijata dceři okamžitě další milostné schůzky zakáže. Hacue si se svým milým tajně vyměňuje dopisy a jednoho dne chlapci navrhne krátké večerní setkání u svatyně Jaširo. Schůzku zmaří dívčin otec, který se dozvěděl o dopisech, a od této chvíle je přerušena i korespondence mladého páru.

O několik dní později Šindži dostává nečekanou pracovní nabídku: Mijata se rozhodl zaměstnat jeho i Jasua na své lodi. Oba chlapci se tak brzy vydávají na svou první dlouhou námořní plavbu. Jasua v den odjezdu vyprovázejí příbuzní a známí, mezi nimiž je i Hacue, a tak má také Šindži možnost svou lásku alespoň letmo před odplutím zahlédnout. Dívka využívá nestřeženého okamžiku, aby chlapcově matce vtiskla do rukou balíček, do něhož pro svého milého ukryla amulet ze svatyně Jaširo, svou fotografii a dopis, v němž Šindžiho povzbuzuje konstatováním, že jim zřejmě svítá jiskřička naděje – otec nepochybně něco sleduje tím, že jeho a Jasua zaměstnal na stejné lodi. Během plavby na Okinawu se výřečný Jasuo zapojuje živě do debat a rychle si tak získává úctu ostatních námořníků; nemluvného Šindžiho naopak mnozí považují za hlupáka. Časem se posádka přesvědčí, že Jasuo je sice schopný mluvka, práci se ale vyhýbá; Šindži nejenom dobře zastane svou vlastní práci, ale často plní i Jasuovy úkoly. Plně se charakter obou chlapců projeví během tajfunu, když praskne jedno z kotevních lan a loď se ocitá v přímém ohrožení: Jasuo je vyděšený a není schopen žádného činu, avšak Šindži dobrovolně pro záchranu ostatních riskuje vlastní život – bez otálení skočí do rozbouřeného moře a doplave k bóji, kde lano opět uváže. Zpáteční plavba probíhá bez problémů a oba chlapci se v pořádku vracejí na Utadžimu. Šindži ani po návratu domů o svém hrdinském činu nikdy nemluví.

Jednoho dne obdrží matka Čijoko od své dcery dopis, v němž se dívka, kterou trápí výčitky svědomí, přiznává ke svému podlému činu a prosí matku, aby mladému páru pomohla. Žena se ihned vydává za oba orodovat k Hacuinu otci a cestou se k ní přidávají i další vesničanky, které sympatizují s nešťastnými mladými milenci. Odhodlané ženy chtějí Mijatu přesvědčit, aby nebránil Šindžimu a Hacue v jejich lásce. Dívčin otec udiveným příchozím klidně oznámí, že je rozhodnutý svou dceru za chlapce provdat. Dodává, že plavba na Okinawu byla zkouškou charakteru, v níž Šindži jednoznačně obstál.

1.2.4 Zlatý pavilon (1956)²²

Nejznámější z Mišimových románů odkrývá cestu, po níž osamělý buddhistický novic kráčí od snů k činu, kterým se vymaňuje z tenat své ambivalentní lásky – hlavní hrdina dospěje k přesvědčení, že pouze zničením objektu své svazující vášně dosáhne svobody.

Nevzhledný koktavý Mizoguči se již v dětství není schopen začlenit do kolektivu spolužáků, kteří se mu vysmívají kvůli jeho jazykovému handicapu a skutečnosti, že pochází z rodiny buddhistického kněze; odmítání a posměch jsou příčinou chlapcových komplexů, zároveň v něm ale vzbuzují pocity nadřazenosti vůči nenáviděným trýznitelům. Dospívání samotářského mladíka silně poznamenává také neopětovaný cit k Uiko, krásné starší dívce ze sousedství, která mladšího nevzhledného chlapce zcela přehlíží. Mizogučiho naprostý nezájem jeho platonické lásky zraňuje. Snaží se dívce přiblížit, a tak na ni jednou brzy ráno počká na cestě, po níž mladá žena jezdí každý den na kole do práce. Když Uiko mladíka pozná, domnívá se, že ji chtěl jen vystrašit a vysměje se mu; Mizoguči dívku proklíná a přeje si její smrt. Mladou ženu zanedlouho při dramatické přestřelce zabije její milenec a Mizoguči dospívá k nezvratnému přesvědčení, že zemřela v důsledku jeho kletby. Posedlost svůdnou a pyšnou Uiko pak hlavního hrdinu v různých podobách neustále pronásleduje.

Mizogučiho otec krátce před smrtí využívá dlouholeté známosti s představeným kjótského chrámu Rokuondži²³ a zajistí, aby byl syn do kláštera přijat; ani po odchodu do zvláštního uzavřeného světa buddhistické komunity ale Mizoguči nepřekonává hradbu své osamělosti. Středem jeho života v chrámu se stává Zlatý pavilon, který pro něho dosáhne vrcholu svého půvabu v okamžiku, když novic ke konci války nabude přesvědčení, že se jedinečná památka při leteckém náletu na Kjóto změnila v popel. Naději, že vzácná stavba

²² *Kinkakudži* (金閣寺) viz Mišima, 2001a; Mišima, 1998d; Mishima, 1994.

²³ Chrám *Rokuondži* patří zenové škole *Rinzai*; nejznámější stavba chrámu, Zlatý pavilon, byla založena roku 1397.

podlehne zkáze, však zhatí náhlé vyhlášení kapitulace. Mizoguči v posledních měsících intenzivně vnímal křehkost pavilonu, jehož existence byla v nejisté válečné situaci stejně pomíjivá jako život každé, i nevzhledné bytosti. Po válce však chlapec začne pociťovat nadřazenost velkolepé stavby, jež mu v jeho představách svou nyní již ničím neohroženou nádherou dává okázale najevo jeho vlastní ošklivost. Novic má pocit, že válečná porážka ukončila ‚vztah‘ mezi ním a pavilonem, a tak zanikl i jeho svazek s krásou, která nadále bude navždy existovat již pouze mimo něj.

Mizogučiho poválečný život je silně ovlivňován dvěma naprosto protikladnými přáteli. Již brzy po příchodu do chrámu se sbližuje s dalším místním novicem, veselým a dobrosrdečným Curukawou, který přijímá i jeho vzhled a koktání jako něco zcela nepodstatného. Mizoguči jej vnímá jako svůj ‚pozitiv‘, ušlechtilého a čistého člověka, který je schopen měnit i jeho vlastní zlo v cosi dobrého. Curukawovým protipólem se stává cynický a amorální Kašiwagi, spolužák z univerzity, jehož nohy jsou zdeformovány ‚koňskými kopyty‘. Mizoguči si tohoto kamaráda záměrně vybral proto, že v jeho znetvoření pociťuje určitou podobnost se svou vlastní šeredností a koktavostí. Kašiwagi častuje Mizogučiho dlouhými filozofickými úvahami, v nichž odkrývá své naprosté pohrdání ostatními lidmi. Postupně jej zatahuje do svého temného světa, který je negativem jasného světa krásných ideálů, v němž žije laskavý Curukawa, jemuž jsou složité myšlenkové konstrukty na hony vzdálené. Kašiwagi Mizogučiho zasvěcuje i do toho, jak lze při svádění žen zneužívat vlastní handicap, a poskytne mu i dvě své oběti, o něž již nemá zájem. Mizogučiho intimnímu sblížení s těmito ženami ale brání obraz Zlatého pavilonu, který se pokaždé vynoří v jeho představách a spolehlivě zažene veškeré milostné touhy. Po náhlé smrti Curukawy, k níž podle informací jeho rodiny došlo při dopravní nehodě, Mizoguči cítí, že byla přetržena jediná niť, která jej pojila s denním světlem. Pochopí, že zachránit se z Kašiwagiho temnoty může pouze, pokud se s ním přestane stýkat. Mizogučiho snaha ale vyjde naprázdno, ďábelský přítel mu nedovolí uniknout a po téměř ročním odloučení jej znovu vtahuje do své říše.

Po válce stoupl počet návštěvníků chrámu a často přicházejí i příslušníci okupačních jednotek, a Mizoguči tak jednoho dne musí provést opilého amerického vojáka s krásnou japonskou prostitutkou, která mu připomíná Uiko; stejně jako ona i tato žena mladého mnicha okázale ignoruje. Během prohlídky se voják začne s dívkou hádat. Když žena upadne na zem, poručí Američan Mizogučimu, aby šlápl na její břicho. Novic se nejprve zdráhá, pak ale rozkaz plní a uvědomuje si, že mu tento mrzký čin přináší potěšení. Týden po události dívka navštíví představeného chrámu Dóseny a žádá finanční kompenzaci za to, že kvůli Mizogučimu potratila. Představený jí dá peníze a o celé záležitosti se nijak dále nešíří, událost

se však rychle stává předmětem klášterních klepů, a tak se i provinilec nakonec o návštěvě prostitutky dozvídá. Mladík je přesvědčený, že mistr pochopil, k čemu došlo, a cítí, že vztah mezi nimi se od této chvíle změnil. K činu se ovšem nepřizná a zlobu, kterou v něm vyvolávají výčitky svědomí, obrací vůči představenému. O několik let později Mizoguči náhodou zahlédne mistra s gejšou; domnívá se, že Dósen si ho nevšiml a rychle se ztratí z jeho dohledu. Po chvíli ale neplánovaně na pár opět narazí, a protože se tentokrát představenému nedokáže vyhnout, začne se z rozpaků smát. Dósen se v té chvíli na novice nerudně utrhne, později se však ani o tomto incidentu již nikdy nezmíní. Mizogučiho trápí nejistota, jaké city vůči němu mistr chová, nakonec se proto rozhodne jej k vyjádření nějakého postoje vyprovokovat. Mezi stránky novin, které představenému nosí, vloží fotografii dotyčné gejši; předpokládá, že tento malý naschvál vyvolá vášnivou výměnu názorů, která povede ke vzájemnému pochopení. Dósen chlapci v době jeho nepřítomnosti fotografii vrátí do zásuvky psacího stolu a nadále mlčí. Mizogučiho mistrův postoj zklame. Zanedlouho mu představený sdělí, že měl v úmyslu učinit jej svým nástupcem, ale vzhledem k jeho velmi špatným školním výsledkům a nepříjemnému chování od tohoto záměru upustil. Novice tato zpráva vyprovokuje k tomu, aby z chrámu utekl. Od Kašiwagiho si na vysoký úrok vypůjčí peníze a jednoho rána nepozorovaně klášter opustí. Během své pouti k Japonskému moři chlapec dochází k přesvědčení, že duševní pokoj nalezne, když Zlatý pavilon spálí. Po nuceném návratu do chrámu začne pečlivě plánovat zkázu vzácné stavby.

Mizoguči nesplácí peníze, které si před svým útekem půjčil, a jeho dluh tak stále roste. ‚Věřitel‘ se obrátí na Dóseny, který novicův dluh uhradí, zároveň ale chlapci dává poslední výstrahu, že jakákoli další nepřístojnost povede k jeho bezpodmínečnému vyloučení z chrámu. Kašiwagi se cestou od mistra Dóseny zastaví v Mizogučiho cele a předá kamarádovi dopisy, které mu před smrtí poslal Curukawa. Mizogučiho překvapí, že Curukawa psal Kašiwagimu dopisy, ještě více jej ale zaskočí obsah listů, z něhož je zřejmé, že jeho krásný optimistický přítel ve skutečnosti pravděpodobně spáchal sebevraždu kvůli nešťastné lásce. Toto poznání a poslední rozhovor s Kašiwagim novice utvrdí v jeho rozhodnutí zničit Zlatý pavilon. Pět dní po těchto událostech dá představený Mizogučimu peníze na školné; chlapec celý obnos utratí za prostitutku, s níž je poprvé v životě schopen překonat prokletí Zlatého pavilonu, které doposud hatilo jeho milostné záměry. V následujících několika dnech Mizoguči důkladně připravuje zkázu pavilonu; svůj ničitelský čin nakonec provádí uprostřed noci. Když novice památku podpálí, snaží se dostat do místnosti v nejvyšším patře, protože věří, že tam nalezne smrt a existence obou, krásné stavby i nevzhledného člověka, tak budou ukončeny společně. Dveře k horním prostorům jsou ale

zamčené a odolávají Mizogučiho pokusům o násilné otevření. Chlapec v náhlém popudu prchá z pyšné stavby, která jej i v tomto okamžiku naprosto odmítá, na vrchol blízké hory. Když z dálky pozoruje požár, zakouší intenzivní touhu po životě.

1.2.5 *Po banketu* (1960)²⁴

V románu inspirovaném osudem jednoho ze soudobých politiků odkrývá Mišima na pozadí příběhu nesourodého manželského páru svět politického pletichaření, lží a přetvářky.

Fukuzawa Kazu, krásná temperamentní žena středního věku, vlastní prosperující restauraci Secugoan, v níž se scházejí muži z vyšší společnosti, nejčastějšími hosty jsou ovšem politici z Konzervativní strany. Jednoho listopadového večera se v restauraci koná schůze klubu bývalých velvyslanců a Kazu mezi stárnoucími muži brzy upoutá Noguči Júken. Impozantní muž odmítá pasivní utápění se ve vzpomínkách na zašlou slávu, jemuž se oddávají jeho kolegové, a dává najevo svůj aktivní přístup k životu. Bystrým očím majitelky neunikne Nogučiho zanedbaný zjev, z něhož s potěšením usuzuje, že politik není ženatý. Kazu začne ihned vyvíjet značnou aktivitu a brzy se jí podaří muže lapit do svých sítí. I když již během první schůzky ženu poněkud zaskočí Nogučiho neomalenost, vytrvale ignoruje všechny negativní náznaky a vytváří si zidealizovaný romantický obraz přímého a pravdomluvného politika, kterého i přes jeho výjimečné znalosti a schopnosti svět nedoceňuje. Na jaře podnikne Kazu s Nogučem a jeho přáteli výlet do Nary na obřad Omizutori;²⁵ náboženská atmosféra, která místo prostupuje, vyvolá v ženě, jež téměř celý život žije osaměle, obavu, že i po smrti ji čeká pouze samota v bezvýznamném hrobě, o který se nikdo nepostará. Kazu pocítí silnou touhu po rodinném zázemí, a tak bez váhání přijímá Nogučiho žádost o ruku; týden po návratu do Tokia během hostiny v Secugoanu Noguči sděluje informaci o chystaném sňatku svým přátelům a následující den se zpráva objeví i v tisku. Radostné rozpoložení Kazu naruší telefonát od jejího starého přítele Nagajamy Genkiho, významného politika z Konzervativní strany, který ji od svazku s Nogučem nevybíravě zrazuje; žena se politikovo varování a výhrůžky rozhodne ignorovat. Zanedlouho se koná svatba, která ale do každodenního života Kazu nepřináší žádné podstatné změny, žena i nadále bydlí ve svém podniku a v manželově domě tráví pouze víkendy.

²⁴ *Utage no ato* (宴のあと) viz Mišima, 1996d; Mishima, 1999.

²⁵ Obřad, který se každoročně koná v hale *Nigacudó* v chrámu *Tódaidži*.

Poklidné manželské soužití brzy činorodou podnikatelku ubíjí a vyvolává v ní pocit, že začíná stárnout. Když Reformní strana Nogučimu navrhne, aby kandidoval ve volbách na tokijského guvernéra, Kazu se okamžitě pro tuto myšlenku nadchne. Žena za zády manžela slibuje straně finance a začne spolupracovat s Jamazakim, který kampaň zajišťuje. I když musí opět čelit zastrašování Nagajamy, neúnavně Jamazakimu předkládá nápady, jak získat přízeň voličů. Bez manželova vědomí, ovšem s tichým požehnáním Reformní strany, tak navštěvuje nejružnější shromáždění, pořádá večere, dává dary, rozdává Nogučiho extravagantní vizitky atp. Svou restauraci Kazu zanedbává a podnik tak pomalu upadá. Když se Noguči náhodou dozví, že jeho propagační kalendáře a letáky sponzoruje Kazu, odveče manželku do svého domu, kde ji fyzicky napadne. Žena se nijak nebrání a na nátlak manžela nakonec přiznává i své další aktivity a také skutečnost, že sponzorské dary straně financuje z hypotéčního úvěru, kterým zatížila svůj podnik. Noguči pod pohrůžkou rozvodu přiměje Kazu ke slibu, že ukončí své podnikatelské aktivity a bude se nadále zdržovat pouze v jeho domě. Muž rozhodne i o tom, že manželka musí Secugoan prodat; dodává, že peníze, jejichž původ tak bude zcela jasný, pak budou moci otevřeně využít na jeho politickou kampaň. Kazu všechny manželovy požadavky odsouhlasí, pod záminkou přípravy prodeje Secugoanu se ale brzy do podniku vrací a společně s Jamazakim naváže na své předchozí aktivity. S prodejem Secugoanu žena otálí a po oficiálním vyhlášení začátku volební kampaně si na něj bere druhý hypotéční úvěr. Kazuiny finance jsou postupně vyčerpány a nedostatek peněz spolu se skandály a provokacemi, které využívá k diskreditaci protivníka mnohem bohatší Konzervativní strana, vedou k tomu, že Noguči začíná ztrácet své vůdčí postavení. Jak se volby blíží, je stále zřejmější, že šance na vítězství kandidáta Reformní strany jsou ztraceny; pozici guvernéra nakonec získá nevýrazný zástupce Konzervativní strany.

Noguči bezprostředně po prohraných volbách odchází z politického života. Prodá svůj velký dům a většinu majetku a stěhuje se na klidné místo na předměstí. Kazu představa nudného života v zapadlém koutě Tokia děsí, ale manželovo rozhodnutí nezpochybňuje. Strach z prázdného života, jehož jediným cílem má být už pouze přímá cesta do společné hrobky, však ženu postupně přivede na myšlenku znovu otevřít Secugoan. Podnikává Kazu neváhá k realizaci své vize využít finanční podporu Konzervativní strany. Když se o krocích manželky dozví Noguči, chápe její chování jako zradu a dává jí další ultimátum: pokud bude trvat na otevření restaurace, jejich manželský svazek bude zrušen. Kazu se tentokrát již mužovu nátlaku nepodvolí a okamžitě se rozhodne pro Secugoan. Žena, která opět našla svou ztracenou životní energii, manžela opouští a vrací se do svého podniku. Společně s ní

přicházejí i bývalí zaměstnanci a restaurace je brzy přichystána ke svému slavnostnímu znovuotevření.

1.2.6 *Odpolední přívoz* (1963)²⁶

Román zachycuje dospívání třináctiletého Noboru, vysoce inteligentního, avšak emočně chladného narcistického chlapce, který únik ze své vnitřní prázdnoty nachází ve společenství pěti velmi podobných kamarádů. Mladíky, kteří vědomě potlačují jakékoli city a spoléhají pouze na svůj rozum, dovede jejich intelekt až ke spáchání promyšleného zločinu.

Jedináček Noboru, který před pěti lety ztratil otce, žije se svou matkou ve velkém domě v Jokohamě. Fusako je 33letá velmi schopná podnikatelka, která vlastní prosperující obchod s luxusním zbožím z ciziny. Žena syna dokonale materiálně zabezpečuje, o to, co chlapec cítí a prožívá, se ale příliš nestará. Noboru se na příkaz vůdce party jednou v noci nepozorovaně vytratí z domu, matka si ale později jeho nepřítomnosti všimne; aby ho potrestala, začne jej od té doby každý večer zamykat v jeho ložnici. Chlapec se jí za toto ponižující zacházení mstí tím, že ji často v noci, když se ukládá ke spánku, tajně pozoruje škvírou ve zdi a důkladně si prohlíží její nahé tělo. Jednoho letního dne vezme Fusako syna na prohlídku lodi kotvící v přístavu a při této příležitosti se seznámí s pohledným stejně starým námořníkem Rjúdžim. Oba osamělí dospělí velmi rychle naváží intimní vztah. Noboru je během jejich první společné noci pozoruje ze své skrýše a hned druhý den o nové známosti matky vypráví druhům z party, kterým námořníka líčí jako hrdinu. Vůdce se k jeho nadšení z Rjúdžiho staví značně skepticky a vyvolá tak určité napětí. Chlapci však brzy na svou výměnu názorů zapomínají, protože právě tento den provádějí svůj pečlivě naplánovaný ‚hrdinský‘ skutek, kterým dokazují, že jejich ‚svoboda‘ není omezována morálními zábrany: chytí zatoulané zubožené kotě, které vůdce poté, co je Noboru na jeho rozkaz surově utluče, důkladně rozpitvá. Po svém krvavém činu parta odchází do města, kde se náhodou setká s Rjúdžim. Noboru zklame, že se námořník jeho přátelům předvádí spíše jako rozšafný otec než jako hrdina, přesto jej ale zve domů a tam si pak v klimatizovaném obývacím pokoji užívá jeho vyprávění o drsném životě na moři. Rjúdži a Fusako spolu stráví i tento večer, druhého dne ale námořník odplouvá na několikaměsíční plavbu.

²⁶ *Gogo no eikó* (午後の曳航) viz Mišima, 1998a; Mishima, 1980b.

Oba milence trápí pochybnosti, zda jejich letní setkání bylo jen krátkým flirtem nebo začátkem pevného vztahu. Když se Rjúdži vrátí 30. prosince do Japonska, dvojice rychle zjišťuje, že díky dopisům, které si často vyměňovali, je jejich vztah ještě pevnější, než když se v létě loučili. Poslední večer roku tráví Rjúdži společně s Fusako a Noboruem. K ránu se oba milenci vytratí, protože se chtějí společně podívat na první novoroční východ slunce. Námořníka tato romantická chvíle inspiruje k tomu, aby požádal Fusako o ruku. Žena bez rozmyšlení souhlasí. Rjúdži zavrhne svůj dosavadní život a na svou loď se již nikdy nevrátí. Nastěhuje se ke své přítelkyni, jejímuž životnímu stylu se zcela přizpůsobí. Noboru je vývojem situace velmi zaskočen; má pocit, že jeho ‚hrdina‘, který dal přednost opovržením hodné roli manžela a otce, naprosto zklamal všechna jeho očekávání. Když se parta po zimních prázdninách znovu sejde, rozčarovaný chlapec svým druhům vypráví o námořnickově selhání. Vůdce tajemně prohodí, že zná způsob, jak z muže znovu udělat hrdinu.

Matčin přístup k Noboruovi se po Rjúdžihovo příchodu zásadně změnil – přestala syna zamykat v jeho pokoji a začala mu věnovat mnohem více pozornosti. Chlapec se rychle dovítí, že se mu dospělí chystají říct něco nepříjemného. Zanedlouho skutečně zamilovaný pár Noboruovi slavnostně sdělí, že plánuje svatbu. Znechucený chlapec se snoubencům pomstí tím, že je po dlouhé době opět pozoruje svou tajnou špehýrkou. Dospělí tentokrát slídícího Noboru přistihnou a rozčilená matka jej zbije. Rjúdži, který má poprvé předvést svou otcovskou autoritu, se snaží ukázat jako chápavý a tolerantní rodič. Klidným hlasem vysvětlí, že jeho příchod do rodiny znamená velkou změnu, která přirozeně vzbudila Noboruovu zvědavost. Chlapcovo chování sice bylo špatné, ale tento poklesek lze pochopit, proto bude nejlepší, když ráno díru ve stěně zalepí a všichni na minulost zapomenou. Noboru cítí, že se mu námořník podbízí a dochází mu, že se role otce Rjúdžimu zalíbila. Je tedy zřejmé, že jeho idol již navždy opustil svůj nádherný dobrodružný svět.

Druhý den se chlapec se svým zklamáním z námořníka svěří partě a vůdce podotkne, že nastal nejvyšší čas přistoupit k činu, který z Rjúdžihovo opět udělá hrdinu: Noboru námořníka druhý den vyláká na jejich schůzku, během níž ho chlapci uspí tabletami na spaní rozpuštěnými v čaji. Pak jej zabijí a rozpitvají stejně, jako v létě kotě. Chlapci jsou návrhem zděšení, jejich strach se ale pomalu rozplývá, když jim vůdce vysvětlí, že do svých čtrnácti let neunesou žádnou trestní zodpovědnost za své činy. Když pak dodá, že brzy jim bude čtrnáct, a tak pouze teď mohou beztrestně spáchat čin, který je výrazem svobody, bez dalších námitek jeho plán přijímají. Noboru večer Rjúdžihovo požádá, zda by druhý den odpoledne mohl jeho kamarádům vyprávět své příběhy z moře a zároveň poprosí, aby schůzku utajil před matkou.

Námořník ochotně souhlasí, lichotí mu, že mladíci mají zájem o jeho příběhy a že jejich setkání bude tajemstvím ‚otce‘ a ‚syna‘. Parta Rjúdžiho odvede na své tajné místo do jeskyně v horách, kde všichni se zájmem poslouchají vyprávění o plavbách po moři. Vzpomínání po chvíli přeruší vůdce, který nabídne muži čaj. Když námořník pije bezmyšlenkovitě teplý nápoj, uvědomuje si pouze to, jak je hořký.

1.2.7 *Moře hojnosti* (1969–1971)²⁷

Tetralogie skládající se ze svazků *Jarní sníh*, *Splašení koně*, *Chrám úsvitu* a *Pět znamení úpadku anděla*.

1.2.7.1 *Jarní sníh* (1969)²⁸

Román zachycuje milostný příběh, který vrcholí romantickou smrtí hlavního hrdiny.

Protagonisté příběhu jsou dlouholetí kamarádi Macugae Kijoaki a Honda Šigekuni, kteří právě studují předposlední ročník vyšší střední školy na Gakušúinu. Tuto elitní instituci navštěvují oba již od základní školy, přesto je jim cizí militaristický duch, který ve škole vládne. I když chlapce spojuje určité pohrdání sportovně založenými spolužáky, svými povahami se precitlivělý snílek Kijoaki a ambiciózní racionalista Honda naprosto liší. Kijoakiho dědeček a oba strýcové padli v Rusko-japonské válce, a tak je tento jedináček posledním potomkem rodu Macugae. Rodina Macugaeových žije v Tokiu v rezidenci s rozsáhlými pozemky a velkým množstvím služebnictva. Během jedné říjnové neděle v roce 1912, kterou oba osmnáctiletí chlapci tráví společně v zahradě rodinného sídla Macugaeových, přichází na návštěvu o dva roky starší Ajakura Satoko. Krásnou a přitažlivou dívku doprovází její prateta, abatyše z narského kláštera Geššúdži. Satoko je do Kijoakiho zamilovaná, chlapec ale dává okázale najevo svůj nezájem. Když mu však dívka položí otázku, co by dělal, kdyby tam už nebyla, pocítí hluboký neklid. Hádanku rozluští o deset dní později, když se od rodičů dozví, že Satoko opět odmítla skvělou nabídku k sňatku. Kijoaki ví, že důvodem všech odmítnutých žádostí o ruku je on, přesto si ale nechce přiznat, že i jeho mladá žena přitahuje. Protože je přesvědčen, že starší Satoko se nad něho vyvyšuje a svými slovy jej úmyslně

²⁷ *Hódžó no umi* (豊饒の海).

²⁸ *Haru no yuki* (春の雪) viz Mišima, 1998b; Mishima, 2000b.

zraňuje, pomstí se jí pečlivě promyšleným dopisem, v němž zalže, že přijal otcovo pozvání na jeden z jeho nočních výletů a strávil noc s gejšou.

Ve stejné době ubytuje Kijoakiho otec, markýz Macugae, ve své rezidenci dva siamské prince, bratrance Pattanadida a Kridsadu, kteří mají začít studovat v Gakušúinu. Při jednom z rozhovorů s Kijoakim začnou chlapci mluvit o svých dívkách. Pattanadid ochotně ukazuje fotografii princezny Džin Džan, mladší sestry Kridsady, a také jeho bratranec se chlubí obrázkem své milé, a pak se oba zvědavě ptají na Kijoakiho přítelkyni. Ješitný chlapec se rychle rozhodne, že princům představí jako svou milou Satoko, trápí jej ovšem vědomí, že tento záměr může zkomplikovat dopis, který předchozí den odeslal. Ještě téhož večera Satoko zatelefonuje a přiměje ji ke slibu, že dopis ihned po obdržení spálí, aniž by jej četla. Zároveň dívku pozve na představení divadla kabuki, kde ji seznámí s princem. Od této chvíle se Kijoaki začne se Satoko tajně stýkat, schůzky domlouvají Satočina služebná Tadešina a Kijoakiho o pět let starší vychovatel Inuma. Svého vychovatele si chlapec zaváže tím, že zajistí, aby mohl trávit kradmé intimní chvíle se svou doposud platonickou láskou Mine. Chlapci v těchto intrikách nepřekáží ani skutečnost, že služebná Mine je otcovou milenkou.

Na jaře roku 1913 se Satoko na slavnosti v rezidenci Macugaeových seznámí s císařovým bratrancem, princem Tóinem Haruhisou. Tóina krásná mladá žena velmi zaujme a ihned v ní vidí vhodnou manželku pro svého syna. Satoko a Kijoakimu se během oslav podaří na okamžik skrýt pohledu ostatních hostů a chlapec toho využije, aby svou milou objal, dívka ale Kijoakimu vytkne, že se chová jako dítě, když takto riskuje prozrazení jejich vztahu. Devatenáctiletého mladíka přirovnání k dítěti raní a se svým bolem se svěřuje Inumovi. Vychovatel Kijoakimu prozradí, že jeho otec vyprávěl Mine, jak se ho Satoko ptala na synovu exkurzi mezi gejši. Chlapci dochází, že dívka četla jeho dopis a velmi se jej to dotkne. Vztahovačný mladík nakonec usoudí, že Satoko si s ním celou dobu pouze pohrává, a ihned s ní přeruší veškeré kontakty. O několik dní později rodiče Kijoakimu sdělují, že Satoko má dalšího nápadníka, a kladou mu otázku, zda proti případnému sňatku nemá nějaké námitky; syn chladně odvětlí, že jeho se dívčina svatba ani v nejmenším netýká. Markýz Macugae krátce na to zjistí, že Inuma má pletky s Mine a rozhodne se oba milence propustit ze svých služeb, Kijoakiho tak opouští jediná spřízněná duše, která věděla o jeho milostném vztahu. Satoko se má provdat za Harunoriho, syna prince Tóina. I když Macugaeovi často mluví o zasnubách, Kijoaki dává okázale najevo svůj nezájem; vyburcuje ho až informace, že císař s chystaným sňatkem udělil formální souhlas. Kijoakimu dochází, že Satoko miluje, a pod pohrůžkou, že ukáže její milostný dopis princem Tóinovi, si vynutí schůzku. Když se o tři

dny později mladý pár setkává v Kitazakiho hostinci, podaří se Kijoakimu dívku svést. Hned po této schůzce navštíví Hondu, kterému se poprvé svěří se svým milostným dobrodružstvím.

Pattanadidovi, jenž od jara žije společně s bratrancem na koleji, se před letními prázdninami ztratí prsten se smaragdem, který dostal od princezny Džin Džan. Vedení Gakušúinu nechce připustit, že by v jejich instituci mohlo dojít ke krádeži, a zastává názor, že mladík prsten ztratil. Správce koleje nakonec oba prince přiměje, aby spolu s ním prohledávali pahorek, kde předtím odpočívali; během potupného hledání klenotu jsou chlapci častováni posměchem přihlízejících japonských studentů. Ponížení princové se rozhodnou vrátit do vlasti, markýz Macugae ale nechce, aby mladíci Japonsko opouštěli s negativními pocity. Závěrečný dobrý dojem mají zachránit letní prázdniny prožité s Kijoakim a Hondou, na něž všichni čtyři studenti odjíždějí do rodinné vily na pobřeží Kamakury. Když jednoho dne chlapci odpočívají na pláži, zaujmou Hondu tři malá mateřská znaménka na Kijoakiho boku. Ani během pobytu v Kamakure se Kijoaki nevzdá schůzek se Satoko; často odjíždí na noc do Tokia a jednoho dne dokonce donutí i Hondu, aby Satoko v noci do Kamakury tajně přivezl. Letní idylu ukončí zpráva o smrti Kridsadvy sestry Džin Džan. Princové se vracejí na Siam a Kijoaki s Hondou do Tokia.

Na začátku října je rozhodnuto, že k zasnubám dojde v prosinci, o několik dní později se ale ukáže, že Satoko je těhotná. Protože dívka ani její rodiče situaci neřeší, odhodlá se Tadešina k demonstrativnímu sebevražednému pokusu. Před svým činem Macugaeovi odešle dopis, z něhož je patrné, že otcem dítěte je jeho syn. Kijoakiho rodiče okamžitě zařídí umělé přerušení těhotenství, které má tajně provést jejich známý lékař v ósackém sanatoriu. Rodině prince Tóina Ajakurovi sdělí, že dívka jede v doprovodu své matky na několik dní do Nary, aby naposledy před svatbou navštívila svou praradu v chrámu Geššúdži. Po úspěšném zákroku odjíždějí obě ženy do kláštera, tam ale Satoko bez vědomí své matky požádá o vstup do řádu a abatyše její rozhodnutí schválí. Když všechny pokusy dívku z konventu odvést selžou, Macugae obstará falešné potvrzení o Satočině psychickém zhroucení. Certifikát předloží princ Tóinovi s vysvětlením, že se dcera Ajakurových zbláznila a otec ji dal do kláštera. Druhý den tisk uveřejní oznámení, že zasnuby byly zrušeny kvůli okolnostem v rodině prince Harunoriho.

Kijoaki je na pochybách, zda se Satoko uchýlila do Geššúdži proto, aby unikla kvůli němu z manželství, nebo proto, že právě jeho zavrhl. Nakonec se tedy chlapec rozhodne, že si vyslechne verdikt přímo z úst své milé. Tajně odjíždí do Nary, v klášteře se ale dozví, že není možné, aby se setkal s novickou a ani abatyše jej nepřijme. Mladík se ubytuje v hotelu a v následujících dnech několikrát marně navštěvuje Geššúdži; nepomůže ani to, když část

namáhavé cesty vykoná pěšky, aby dokázal upřímnost svého pokání. Zhýčkaný chlapec v chladném únorovém počasí nastydne a jeho nemoc se postupně zhoršuje, požádá tedy telegramem Hondu, aby za ním přijel. Ten neprodleně dorazí, a když zjistí, že kamarád má zápal plic, snaží se jej přimět k návratu do Tokia. Kijoaki souhlasí, klade si ovšem podmínku, že se Honda nejprve musí pokusit zprostředkovat jeho schůzku se Satoko. Mladík chrám Geššúdži navštíví a setká se i s abatýší, od níž se dozví o Satočině slibu, že se s Kijoakim již nikdy nesetká. Představenou kláštera neobměkčí ani zpráva, že nemocný chlapec pravděpodobně umírá. Když Honda v hostinci balí věci, Kijoaki, který již ví, že zemře, napíše vzkaz pro svou matku; žádá ji, aby kamarádovi předala sešit, do něhož si zaznamenával své sny. Cestou ve vlaku do Tokia chorý mladík náhle procitne a prohlašuje, že ve snu viděl, že se s přítelem znovu setkají pod vodopádem. 2. března 1914, dva dny po návratu domů, Macugae Kijoaki ve věku dvaceti let umírá.

1.2.7.2 *Splašení koně* (1969)²⁹

Druhý díl tetralogie, jenž podle Mišimy vyjadřuje divokou akci, odkrývá cestu, po níž mladík, který vidí smysl svého života v romantické hrdinné smrti, neodvratně směřuje k završení svého osudu.

V roce 1932 je 38letý Honda Šigekuni soudcem Ósackého odvolacího soudu; již deset let žije ve spokojeném, ale bezdětném manželství. Jednoho dne jej požádá jeho nadřízený, aby se místo něj jako čestný host zúčastnil turnaje v kendó ve svatyni Ómiwa poblíž Nary. Hondovu pozornost na této akci upoutá mimořádně zručný osmnáctiletý Isao, který postupně přemáhá všechny své protivníky. Soudce brzy zjistí, že chlapcovým otcem je bývalý Kijoakiho vychovatel Iinuma Šigejuki, jenž nyní vlastní patrioticky orientovanou školu v Tokiu, a Isao je jediným dítětem, které se narodilo z jeho manželství s Mine. Ještě téhož dne se Honda s Isaem náhodou setká pod posvátným vodopádem poblíž svatyně a na těle vysvlečeného mladíka zahlédne stejná tři mateřská znaménka, jaká měl Kijoaki. Muži okamžitě vytanou na mysli slova, která mu cestou ve vlaku řekl umírající přítel o jejich setkání pod vodopádem, a navzdory své obvyklé racionalitě nabude přesvědčení, že Isao je Kijoakiho převtělením. Druhý den pozve chlapce a jeho otce na večeři, během níž mu dochází, že Iinuma tajemství reinkarnace svého syna nezná. Isao při této příležitosti hostiteli půjčí svou

²⁹ *Honba* (奔馬) viz Mišima, 1997a; Mishima, 2000a.

oblíbenou knihu *Legie božího větru*.³⁰ Útlý svazek líčí odvážný, avšak bláhový útok proti západním novotám, který podnikla skupina vlastenecky zaměřených samurajů v období Meidži; povstání, které bylo předem odsouzeno k nezdaru, končí dobrovolnou smrtí aktérů. Když Honda knihu Isaovi vrací, připojí dlouhý dopis, v němž upozorňuje, že čisté pohnutky mužů z doby Meidži nelze napodobit převzetím jejich zastaralé ideologie. Isaovi jsou Hondovy rozumné argumenty proti myslí, soudcova upřímnost na něho ale zapůsobí.

Ve stejný den, kdy obdržel Hondův dopis, navštíví Isao společně se dvěma věrnými kamarády poprvé poručíka Horiho, jemuž rovněž zapůjčí svou oblíbenou knihu. Chlapec se Horimu svěří se svým toužebným přáním zformovat vlasteneckou legii a po rozhodné akci ráno při východu slunce spáchat *seppuku*. Poručíka Isao velmi zaujme, iniciuje tedy další setkání, během něhož mladíkovi navrhone, že jej představí svému příteli, princí Tóinovi Haruhisovi. Isao se brzy s princem setkává a rychle nabude dojmu, že tento člen císařské rodiny nepochybně podpoří akci namířenou proti těm, kdo Japonsku a císaři škodí. Krátce nato založí Isao se svými dvěma druhy vlasteneckou skupinu, do které přijme asi dvacet rekrutů. Aby vyzkoušel odhodlání chlapců, svolá je bez bližšího vysvětlení o letních prázdninách telegramem do Tokia. Všichni mladíci se dostaví, ale jsou zklamáni, když zjistí, že jejich vůdce je nepozval proto, aby uskutečnili nějakou významnou akci. Tři studenti skupinu opustí a zbývající chlapci na Isaův návrh složí před šintoistickou svatyní přísahu, že svůj život zasvěťí úkolu vymístit z Japonska zlo a ochotně půjdou vstříc smrti. Zanedlouho začne skupina plánovat rozhodnou akci; mladíci mají v úmyslu provést puč, který vyvolá vyhlášení stanného práva a následné jmenování restaurační vlády, jež císaři umožní získat přímou kontrolu nad financemi a průmyslem. Své upřímné úmysly chtějí potvrdit tím, že akci završí dobrovolným odchodem ze života. Své plány spiklenci důkladně probírají s poručíkem Horim, který přislíbí aktivní účast dalších vojáků. Na začátku listopadu Isao stanoví datum puče na 3. prosince 1932 a poté se několik dní marně snaží o další setkání s poručíkem. Když se s ním konečně sejde, Hori mu oznámí, že byl odvelen do Mandžuska, a žádá ho, aby akci odložili. Vzápětí dodává, že nyní nemohou mladíci v žádném případě počítat s podporou armády. Isao cítí, že jej poručík podvedl, a aby ukonejšil jeho pozornost, slibuje, že plánovaný puč odloží na neurčito. O chvíli později se mladík v pronajatém bytě sejde se svými druhy a informuje je o postoji poručíka, i přes rozpaky, které zpráva vyvolala, ale zatvrzele trvá na tom, že akci musí uskutečnit i navzdory Horiho zradě. Vůdcův nekompromisní postoj vyvolá v partě rozkol a její řady tak postupně opustí devět z dvaceti mladíků. Na jednu z dalších schůzek nečekaně přichází Sawa, čtyřicetiletý vlastenecky

³⁰ Tzv. *Šinpūren*; Mišima zde vychází z historických událostí.

zaměřený student z Iinumovy školy, a přesvědčí Isaa, aby mu dovolil se ke skupince přidat. Sawa své mladé druhy brzy přiměje, aby se vzdali nereálných plánů a zaměřili se pouze na atentáty. Chlapci se nakonec shodnou, že každý z nich zabije jednu z vůdčích osobností ekonomického světa. Protože Isao má již dlouho značnou slabost pro krásnou, asi třicetiletou Kitó Makiko, několik dní před plánovanou akcí pocítí nutkání se s ní naposledy rozloučit. Makiko z chlapcova chování rychle vytuší, že se chystá k zásadnímu činu, který zaplatí životem. Mladé ženě se podaří z Isaa vylákat datum akce i adresu skrýše, kde se schází se svými druhy. Dva dny před plánovaným pučem jsou aktéři ve svém úkrytu zatčeni. Isao ve vězení přemítá o tom, kdo je zradil, a obavu, že to byla Makiko, ze své mysli rychle zapudí.

Honda se o spiknutí dozvídá z novin a následující noci se mu pak ve snu zjeví Kijoaki, který ho prosí o pomoc. Rozpolcený muž nakonec podlehne emocím a učiní překvapivé rozhodnutí: aby mohl Isaa hájit, vzdá se slibné kariéry soudce a stane se advokátem. Na chlapcovu žádost převezme i obhajobu jeho druhů. Princ Tóin se obává, že Isao bude u výsledků mluvit o jejich setkání, když ale chlapci o svém napojení na armádu mlčí, vzbudí to jeho sympatie a rozhodne se jim pomoci. Iniciuje setkání s Hondou, od nějž se ale dozví, že se spiklenci na letácích, které našla policie, zaštitili jeho jménem. Tóin pochopí, že mu hrozí nebezpečí a chce se od všeho distancovat. Hondovi se přesto podaří prince přesvědčit, že je v jeho zájmu, aby nechal kompromitující letáky zmizet, a tak nakonec žalobce přichází o nejvýznamnější důkaz. Během výsledků i soudního jednání se projevují sympatie, které chlapci svou upřímností ve společnosti vyvolávají. Vrchní soudce odmítá předvolat poručíka Horiho a seznam dvanácti průmyslníků se jmény mladíků nepřijímá jako důkaz, který by dokládal úmysl tyto muže zabít. Prokurátorovu obžalobu poškodí i jeho vlastní svědek, téměř osmdesátiletý Kitazaki, majitel ubytovny, v níž se chlapci scházeli s Horim. Kitazaki sice dosvědčí, že zaslechl poslední rozhovor Isaa a poručíka, když má ale mladíka identifikovat, naprosto selže: prohlašuje, že neví, zda měl Isao něco společného s Horim, ale pamatuje si, že se u něho tento chlapec asi před dvaceti lety sešel s jistou ženou. Svědectví starého muže vyvolá smích, Hondu ale zamrazí při vzpomínce na Kijoakiho dostaveníčko v Kitazakiho hostinci. Obhájce pak předvolá Makiko, která křivě vypovídá, že se jí nešťastný Isao svěřil, že nechal fantazie své party zajít příliš daleko. Žena přesvědčivě tvrdí, že mladík upustil od úmyslu zločin spáchat a sbíral odvahu, aby své rozhodnutí sdělil kamarádům. Soudce pak vybízí Isaa, aby vysvětlil pohnutky, které jej k plánování atentátů vedly. Chlapec líčí těžkou sociální situaci obyčejných Japonců a vyjadřuje názor, že za jejich bídu mohou velké koncerny. Dodává, že on uznává učení Wang Jang-minga,³¹ podle nějž je nutná shoda

³¹ Učení Wang Jang-minga se blíže věnuje kapitola 2.3.

myšlenky a činu, a proto se rozhodl udělat něco, co zoufalou situaci Japonska zvrátí. Na soudce obě výpovědi velmi zapůsobí, vynáší tedy rozsudek, který sice uznává vinu chlapců, trest jim ale promíjí; mladíci se tak po roce stráveném ve vězení ocitají znovu na svobodě.

Večeře na oslavu Isaova a Sawova propuštění, která se koná v Inumově škole, se jako čestný host účastní také Honda. Během hostiny jeden ze studentů barvitě líčí, jak si Kurahara při slavnosti ve svatyni v Ise sedl omylem na posvátnou větvíčku stromu *sakaki* a dopustil se tak svatokrádeže. Právníka zarazí Isaova únava a netečnost, z níž ho nevytrhne ani zmínka o Kuraharovi, kterého chlapec vždy označoval jako největší symbol současného kapitalistického zla. Po oslavě Honda, Sawa, Isao a jeho rodiče popíjejí sake a Inuma povzbuzený alkoholem synovi přiznává, že jej před rokem udal on; byl to jediný způsob, jak zachránit jeho život. Otec poté odhaluje velké tajemství své školy – instituce vznikla a prosperuje díky sponzorským darům boháče Šinkawy, na jehož žádost Inuma zpoza scény chrání Kuraharu. I když Isaa tato informace překvapí, vyjadřuje své rozhořčení pouze chabě. Honda před odchodem pomůže Sawovi odvést alkoholem zmoženého Isaa do ložnice, a pak s ním zůstává chvíli o samotě. Opilý chlapec ze spánku mluví o horké jižní zemi. Druhý den Sawa před Isaem zmíní, že otci o chystané akci velmi pravděpodobně řekla Makiko; chlapce tato informace vytrhne z jeho letargie a přiměje jej znovu jednat. Mladík se tentokrát chová velmi impulzivně. O dva dny později, 29. prosince 1933, koupí nůž a dýku a odjíždí na venkov, kde Kurahara tráví konec roku. Podaří se mu snadno vniknout do nestřeženého domu a pod záminkou, že kapitalista znesvětil svatyni v Ise, překvapeného starého muže zabije. Po činu Isao prchá k moři a na útesu si s lítostí uvědomuje, že nemůže se *seppuku* čekat až do východu slunce a svou představu o esteticky dokonalé smrti tak neuskuteční. Když zanoří nůž do svých útrob, zjeví se mu stoupající sluneční kotouč alespoň za jeho zavřenými očními víčky.

1.2.7.3 *Chrám úsvitu* (1970)³²

Třetí díl tetralogie zachycuje osud krásné exotické dívky, která směřuje stejně neodvratně jako dva její předchůdci k předčasné smrti. Tento román zároveň mapuje Hondovu horečnou snahu o pochopení reinkarnace a nalezení víry, která by dávala jeho životu smysl.

³² *Akacuki no tera* (暁の寺) viz Mišima, 1996a; Mishima, 2001b.

V roce 1941 47letý Honda, slavný a úspěšný advokát, zastupuje v soudním sporu v Bangkoku společnost Icuí. Jako průvodce a tlumočník právníkovi slouží Hišikawa, sebevědomý muž, který je sice díky svým znalostem a kontaktům užitečný, jeho upovídanost a nadutost ale Hondu obtěžují. Právník by se rád znovu po letech setkal s princem Pattanadidem a Kridsadou, ale od Hišikawy se dozví, že členové královské rodiny jsou právě ve Švýcarsku. Doma zůstala pouze sedmiletá dcera Pattanadida, kterou princ pojmenoval po své mrtvé snoubence Džin Džan; dívka od raného dětství prohlašuje, že je reinkarnací jistého Japonce, a kvůli této duševní poruše ji rodina nebere do zahraničí. Honda si vzpomene na jeden z Kijoakiho snů, v němž měl přítel na prstě Pattanadidův smaragdový prsten, ve kterém se odrážela tvář holčičky, a ihned uvěří, že malá princezna je Kijoakiho druhým převtělením. Toto přesvědčení ještě posílí myšlenka, že Isaovo opilecké blouznění o tropické zemi, kterého byl právník svědkem dva dny před chlapcovou smrtí, bylo předpovědí jejich příštího setkání. Hišikawa zařídí audienci v paláci a Hondu rychle přesvědčí princeznin vzhled i její jasný a inteligentní hlas, že dívka žádnou duševní chorobou netrpí. V sále zavládne příjemná atmosféra, poklidný průběh rozhovoru však náhle naruší Džin Džan, když se vrhne Hondovi k nohám, plačtivě vysvětluje, že je převtělením Isaa, a prosí, aby ji právník vzal s sebou do Japonska. O dva dny později odjíždí Honda s princeznou a jejími dvorními dámami na výlet, během něž se dívka koupe v jezeře a muž tak zahlédne její nahé tělo, mateřská znaménka na tmavé kůži ale nevidí.

Žalobce soudní proces neočekávaně vzdává a společnost Icuí Hondovi jako výraz vděku daruje cestu po Indii, z níž se právník vrací s pocitem, že mu tato země pomohla pochopit tajemství, jež mu byla dosud skryta. Putování po Indii je pro Hondu novým popudem, aby se opět pustil do důkladného studia buddhismu, o nějž má zájem již od okamžiku, kdy se poprvé setkal v rezidenci Macugaeových se Satočinou pratetou, abatyší z chrámu Geššúdži. Z Indie se advokát vrací do Bangkoku, kde se o něho po zbytek pobytu stará Hišikawa, protože však Honda neskrývá svou nevraživost vůči chvástavému muži, průvodce se mu pomstí a při poslední návštěvě princezny Džin Džan „omylem“ prozradí, že právník druhý den odlétá do vlasti bez ní. Zpráva vyvolá další emocionální výbuch děvčátka a Honda tak musí palác kvapně bez rozloučení opustit. Z Japonska pošle princezně panenku, kterou jí slíbil, ale žádné další kontakty s ní neudržuje.

Krátce po Hondově návratu propuká válka se Spojenými státy, muž ale válečným událostem nevěnuje téměř žádnou pozornost; většinu volného času tráví studiem sansáry a teorií o stěhování duší a nakonec dochází k závěru, že nejpříjemnější je nauka *juišiki*,³³ s níž

³³ Buddhistická nauka, k níž se v Japonsku hlásí škola *Hossó*, blíže viz kapitola 2.

jej kdysi seznámila abatyše. Na konci války přijímá Honda nabídku zastupovat vesnici, která se s japonskou vládou soudí o pozemky; i když se spor táhne již několik generací, právník jej ke svému vlastnímu údivu v roce 1952 vyhrává. Advokátovi přinese nečekaný úspěch obrovské bohatství, jehož část využije ke koupi rozlehlého pozemku v Gotenbě, na němž nechá vybudovat luxusní vilu. Mezi řadou hostů, které Honda pozval na oslavu dokončení stavby, je i dávná Isaova láska, zrádná Kitó Makiko, která je nyní slavnou básnířkou. Stále ještě krásnou ženu doprovází její žákyně Cubakihara, jež ustavičně mluví o svém padlém synovi. Obě padesátnice se na party spřátelí s extravagantním Imanišim Jasušim, asi čtyřicetiletým znalcem německé literatury, který rád vypráví o svých bizarních fantaziích. Když se po oslavě hosté odeberou do pokojů, hostitel škvírou ve zdi pozoruje vedlejší místnost, v níž jsou obě ženy ubytovány. Honda v posledních letech nacházel potěšení v pozorování milenců v nočním parku, když se ale doslechl o starém právníkovi, jenž byl jako voyeur chycen a zesměšněn, svého zvyku se vzdal. Kompenzaci nalézá ve špehýrce, kterou si ke sledování hostů vytvořil ve vlastním domě. Pohled, který se mu naskýtá, ale překvapí i otrlého muže – Makiko sedí na posteli a upřeně pozoruje milostné hrátky své žákyně a Imanišiho.

Na slavnost pozval Honda i osmnáctiletou Džin Džan, která nedávno přijela jako zahraniční studentka do Japonska. Muž chtěl princezně při této příležitosti předat smaragdový prsten jejího otce, který nedávno objevil ve starožitnictví prince Tóina; tam jej pravděpodobně prodal ten z bývalých studentů Gakušúinu, který jej kdysi Pattanadidovi ukradl. Džin Džan na party nedorazí, do Gotenby ale přijíždí o den později. Honda se mezitím vrátil do Tokia, a tak se dívky ujímá jeho sousedka a dobrá známá, téměř padesátiletá impozantní dáma Hisamacu Keiko, s níž se princezna rychle sblíží. O několik dní později dívka neočekávaně manžele Hondovi navštíví. Advokát Džin Džan pozve do divadla a pak jdou na večeři, během níž jí předá prsten a vypráví jeho příběh. Mladá exotická žena muže neodolatelně přitahuje, ten se ale nedokáže zbavit myšlenky, že dívka je Kijoakiho reinkarnací. Hondovo další jednání tak začne řídit nezvladatelná touha přesvědčit se, zda jsou na princeznu těle stejná tři mateřská znaménka, jaká měl Kijoaki a Isao.

Honda požádá Keiko, aby Džin Džan představila nějakému zkušenému mladíkovi; žena předpokládá, že její přítel chce hrát roli laskavého staršího utěšitele, do jehož náruče se nešťastná svedená dívka uchýlí, a seznamuje princeznu se svým zhýralým synovcem Kacumim. Džin Džan se s chlapcem několikrát setká a Honda je pak oba pozve do Gotenby, kde má mladík dívku svézt. V noci pozoruje hostitel princeznu v ložnici, stává se ale pouze svědkem Kacumiho naprostého neúspěchu. Ráno Honda zjistí, že Džin Džan v noci utekla

do domu Keiko. Po incidentu v Gotenbě se princezna právníkovi vyhýbá, nakonec se však setkávají na čajovém dýchánku v tokijském sídle Keiko. Dívka se k muži chová velmi formálně, na jeho naléhání ale přislíbí schůzku, na kterou ovšem nedorazí. Honda se chce s Džin Džan setkat v Cizineckém centru, kde je ubytována, recepční ale dívku zapírá. Muž se snaží zahlédnout princeznu alespoň oknem z ulice; když si toho Džin Džan všimne, otevře okno a beze slova mu hodí k nohám smaragdový prsten. Honda naléhavě žádá Keiko, aby dívku přiměla přijmout znovu jeho dar. Princezna si od ženy prsten vezme a přijede s ní i na oslavu dokončení bazénu, který nechal právník u své vily vybudovat. Celý projekt Honda realizoval pouze proto, aby viděl princeznu vyslečenou do plavek a konečně zjistil, zda má na boku mateřská znaménka. I když se mu přání vidět Džin Džan v plavkách vyplní, znaménka na jejím těle opět neobjeví.

Cubakihara a Imaniši, z nichž se stali milenci, po party požádají o nocleh, a tak musí Keiko, jejíž dům se právě rekonstruuje, sdílet společný pokoj s Džin Džan. Honda znovu nahlédne do pokoje, v němž jsou ženy ubytovány, a zastihne je ve vášnivém objetí. Ve chvíli, kdy nahá princezna zdvíhá ruku, muž na jejím boku jasně zahlédne tři mateřská znaménka. V noci propukne v pokoji Cubakihary a Imanišiho požár, který se rychle rozšíří. Kromě původců požáru se všichni zachrání, dům ale shoří do základů a spolu s ním zaniká i Pattanadidův prsten.

V roce 1967 se Honda na večírku amerického velvyslanectví v Tokiu setká s ředitelem amerického kulturního centra v Bangkoku, v jehož manželce poznává Džin Džan. Příliš ho neudiví, že se k němu rozmarná princezna nehlásí. Po večeři Honda ženu osloví a zjistí, že šlo o omyl, přítomná dáma je dvojčetem Džin Džan a s právníkem se potkává poprvé. Žena ochotně vypráví, jak její sestra žila po návratu z Japonska v rezidenci v Bangkoku, kde ve dvaceti letech zemřela po uštknutí kobrou.

1.2.7.4 *Pět znamení úpadku anděla* (1971)³⁴

Ve svém posledním románu Mišima zachycuje osudy dvou protagonistů, krásného mladíka a zchátralého starce, jejichž životy jsou založeny na racionální analýze minulosti a důkladném plánování budoucnosti. Muži, kteří jsou uvězněni ve svých nekonečných rozumových úvahách, nakonec v okamžiku, kdy se jejich myšlenkové konstrukty hroutí, dospívají k bolestnému vystřízlivění.

³⁴ *Tennin gosui* (天人五衰) viz Mišima, 1997b; Mishima, 2001a.

V roce 1970 je Hondovi Šigekunimu již 76 let; muž, který před časem ovdověl, se často stýká se 67letou Hisamacu Keiko. Stárnoucí společníci vedou zdlouhavé diskuze o svém zdraví, výborně si rozumějí a rádi se vydávají na kratší i delší společné cesty. Keiko, která vždy byla oddanou stoupenkyní západního životního stylu, nedávno objevila exotiku v japonské kultuře; začala se věnovat studiu hudby divadla *nó* a podnikat pouti po buddhistických chrámech i dalších místech spojených s japonskými tradicemi. Honda jednoho dne navštíví Macubaru, místo proslavené hrou *Hagoromo*,³⁵ a při procházce po pláži si povšimne také místní signální stanice. Keiko je hrou *Hagoromo* právě velmi zaujata, a tak se právník rozhodne, že Macubaru navštíví ještě jednou v doprovodu své společnice. Po prohlídce poutního místa se dvojice vydá i k signální stanici, a poněvadž oba zajímá její interiér, vejdou dovnitř. Ve věži se setkají s místním zaměstnancem, šestnáctiletým sirotkem Tóruem. Tento vysoce inteligentní chladný mladík je přesvědčený o své výjimečnosti, své pohrdání okolím ale vždy dobře skrývá. I když chlapce starší pár obtěžuje, chová se zdvořile a ochotně návštěvě ukáže své pracoviště. Když se Tóru natahuje pro signální vlajky, aby je ukázal Keiko, Honda na jeho boku zahlédne tři mateřská znaménka; právník se okamžitě rozhodne, že mladíka adoptuje. Se svým úmyslem se svěří Keiko, které prozradí i tajemství Kijoakiho reinkarnací, zamlčí před ní ale své pochybnosti – je si jasně vědom, že věk i mateřská znaménka sice jeho konceptu odpovídají, cítí ale, že Tóruovo nitro se od předchozích třech vtělení naprosto liší.

Adopce proběhne bez překážek a Honda s velkým entusiasmem začne mladíka vzdělávat. Praktický právník se snaží rozvíjet především chlapcův intelekt a potlačit každý náznak intuice, přirozenosti a naivní víry, jež charakterizovaly předchozí tři inkarnace. Postupně tak z Tórua vytváří pokrytce, jenž ovšem dokonale splňuje požadavky, které společnost klade na vzorného mladého muže. Do domácnosti Hondových začne docházet několik vynikajících studentů Tokijské univerzity, kteří chlapce připravují na přijímací zkoušky na vyšší střední školu, a Tóru se brzy sblíží s učitelem japonštiny Furusawou. Honda jejich přátelství podporuje, mladík si ale náhle uvědomí, že se mu Furusawa snaží vnucovat své ideály, a okamžitě se rozhodne, že se jej musí zbavit. Adoptivnímu otci prozradí, že student je zřejmě příslušníkem nějakého nevhodného politického hnutí. Právník odhalí, že Furusawa je členem extrémní studentské frakce, a tak jej pod triviální záminkou propustí.

³⁵ *Hagoromo*, „Roucho z peří“, je hra divadla *nó* založená na legendě o nebeské bytosti, které během koupání ukradne její odložené péřové roucho mladý rybář. Andělská žena bez roucha nemůže odletět se svými družkami, nakonec tedy podlehně mladíkovu naléhání a stane se jeho ženou. Během pobytu na zemi anděl chřadne, nakonec však odcizené roucho získá zpět a vrací se do nebes.

Zkušenost s vychovatelem Tórua naučila, že dokáže ostatním ubližovat a může si pohrávat s jejich osudy; protože si chce tuto nově objevenou moc užít, rozhodne se najít nějakou „cennější“ oběť. Ve druhém ročníku vyšší střední školy dostává osmnáctiletý chlapec nabídku k sňatku se stejně starou Momoko. Honda návrh nebere příliš vážně, když ale fotografii krásné dívky ukáže adoptivnímu synovi, Tóru projeví o Momoko značný zájem; hlavní chlapcovou pohnutkou je však vědomí, že konečně našel osobu, kterou stojí za to zranit. Rodiny potenciálních snoubenců se začnou stýkat a oba mladí lidé spolu v následujících týdnech tráví hodně času. Chlapce dívka velmi přitahuje, přesto se ale nevzdává svého záměru. Aby si od Momoko udržel odstup, najde si milenkou, asi pětadvacetiletou Nagisu, a zručně zařídí, aby se mladé ženy „náhodou“ setkaly. Nagisa předvede žárlivý výstup a Tóru se pak vyděšené Momoko kajícně svěřuje, že se s touto ďábelskou svůdkyní proti své vůli zapletl a marně se teď snaží uniknout z jejích spárů; nakonec dívku naléhavě poprosí o pomoc. Chlapec své přítelkyni vysvětlí, že Nagisa sympatizuje se zláskavými ženami, a dodává, že pokud ji Momoko přesvědčí, že ona taková je, nepochybně se ho jeho milenkou kvůli ní vzdá. Tóru svou milou zručně manipuluje a přiměje ji tak k tomu, aby napsala Nagise dopis, v němž se staví do role vypočítavé ženy, která o sňatek stojí pouze kvůli Hondovu majetku. Nagisa Tóruovi dopis ukáže; chlapec s předstíranou zlobou list milence vytrhne a donese jej adoptivnímu otci. Právník v tichosti vztahy s Momochinou rodinou ukončí. Po nějaké době se Honda neočekávaně Tórua zeptá, zda dívku přinutil dopis napsat. Chlapci dochází, že otec jeho intriky prohlédl, a začne jej za to nenávidět.

Na jaře roku 1974 dosáhne Tóru plnoletosti a vstoupí na Tokijskou univerzitu. Od této chvíle se chlapec začne k Hondovi chovat velmi hrubě, zastrašuje ho a dokonce jej i fyzicky napadne. Starý ustrašený muž se snaží mladíkovi ve všem vyhovět, jeho postavení se ale ještě zhorší, když je v září přichycen jako voyeur v místním parku. Tóru se již od doby, kdy pracoval na signální stanici, přátelí s o pět let starší Kinue, ošklivou pomatenou dívkou, jež svou bezbranností vyvolává jeho ochranářské instinkty. Když mladík začne rozhodovat o chodu domácnosti, zve Kinue do Tokia a ubytuje ji v zahradním domku. Hondovi příbuzní a známí vidí chlapce jako laskavého dobrodince, jenž nezištně pečuje o ubohou nemocnou dívku. Navenek Tóru nadále vystupuje také jako dokonalý syn a téměř všichni lidé tak mladíkovi věří, když prohlašuje, že za otcovu antipatii vůči němu může starcova senilita. Jedinou spřízněnou duší, která neochvějně zůstává na Hondově straně, je Keiko. Na podzim si chlapec najme právníka, který má zařídít, aby byl otec prohlášen za nesvéprávného; zdá se, že tohoto cíle snadno dosáhne.

Na konci listopadu obdrží Tóru pozvánku na vánoční party v domě Keiko; i když jej překvapí vstřícné gesto ženy, s níž má značně napjaté vztahy, rozhodne se večírku zúčastnit. Do krásně osvětleného domu, v němž ho vítá impozantní stará dáma oblečená v nádherných slavnostních šatech, přijíždí Tóru jako jediný host. Když to chlapec zjistí, chce okamžitě odejít, Keiko ho ale zadrží sdělením, že setkání o samotě naplánovala, aby mu prozradila určitá tajemství, která zná jen ona a jeho otec. Žena Tóruovi odkrývá historii Kijoakiho reinkarnací a podotýká, že jej Honda adoptoval pouze proto, že má stejná mateřská znaménka jako ony. Zmiňuje se i o Kijoakiho sešitu se sny a svůj dlouhý proslov uzavírá konstatováním, že pro Tórua toto vše stejně není nijak důležité, protože on je velmi pravděpodobně pouze padělek. Všechny předchozí inkarnace zemřely ve dvaceti letech, pokud se tedy chlapec dožije svých 21. narozenin, budou konečně s jistotou vědět, že je pouhou imitací předchozích krásných vtělení. Tóru si po návratu domů půjčí od Hondy Kijoakiho sešit, který po přečtení spálí, protože jej rozruší, že on nikdy nemá sny. 28. prosince pozře chlapec jed, a i když se ho podaří zachránit, ztrácí zrak. Když Keiko Hondovi přizná, že Tóruovi tajemství prozradila, ukončí rozhněvaný muž jejich dlouholeté přátelství. Mladík opouští univerzitu, uzavírá se doma a komunikuje pouze s Kinue. Krátce po svých 21. narozeninách po dlouhé době osloví Hondu a požádá jej o souhlas se sňatkem s choromyslnou ženou. Brzy se ukáže, že dívka je těhotná.

Hondův zdravotní stav se postupně zhoršuje a lékaři mu sdělí, že má benigní nádor slinivky, musí tedy co nejdříve podstoupit operaci. Honda je přesvědčený, že ve skutečnosti trpí rakovinou, a předpokládá, že brzy zemře. Touží se ještě jednou setkat se Satoko a podělit se s ní o vzpomínky na Kijoakiho i o své osobní prožitky, v červenci 1975 se proto vydává do chrámu Geššúdzi. 83letá Satoko, která je již řadu let abatyší chrámu, na starého zchátralého muže hluboce zapůsobí svou nadčasovou krásou a silou, která vyzařuje z její drobné postavy. Honda abatyši připomíná, že když tu byl naposled, prosil marně, aby se s ní Macugae Kijoaki mohl setkat. Satoko s úsměvem na tváři klade otázku, kdo je Macugae Kijoaki. Šokovaný muž vypráví o přítelově lásce a abatyše mu pozorně naslouchá, pak však bez nejmenšího náznaku emocí prohlásí, že to byl velmi zajímavý příběh, ona ale bohužel žádného člověka jménem Macugae nezná. Honda se nejprve domnívá, že žena bezostyšně lže, když se však Satoko zeptá, zda si je Honda skutečně jistý tím, že člověk jménem Kijoaki někdy existoval a on se s ním opravdu v tomto světě setkal, dochází starému muži, že žena nic nepředstírá. Muž zmateně namítá, že pokud by od začátku nebyl žádný Kijoaki, je nejisté také bytí Isaa a Džin Džan a snad i jeho vlastního já. Satoko klidně odvěti, že je věcí každého člověka, v co věří. Rozhostí se dlouhé mlčení, které nakonec přeruší abatyše, jež hosta odvede

do chrámové zahrady. Honda vnímá přírodu, která ho obklopuje, a náhle mu dochází, že na konci svého života došel na místo, kde nejsou žádné vzpomínky, a tak tam neexistuje nic kromě tiché letní zahrady zalévané poledním sluncem.

1.3 Divadelní hry

1.3.1 *Sotoba Komači* (1952)³⁶

Jednoaktová hra inspirovaná starší stejnojmennou hrou *nó*³⁷ představuje Mišimovo oblíbené téma setkání krásy a smrti.

Do večerního parku, v němž se na lavičkách objímají milenecké páry, přijde odpudivá stařena, která sbírá nedopalky cigaret. Když si vybere jednu lavičku, milenci, kteří na ní dosud seděli, odcházejí. Na scéně se objeví mladý muž, opře se o pouliční lampu a upřeně stařenu pozoruje. Žena je pohroužena do počítání nalezených nedopalků a mladíka ignoruje. Když k ní chlapec po chvíli přistoupí, nabídne mu stařena cigaretový nedopalek; chlapec jej s poděkováním přijímá, od lavičky ale neodejde. Stařena se zeptá, zda ještě něco chce. Mladík odpoví, že už nic nechce, a žena podotkne, že to tedy nepochybně musí být básník. Mladý muž překvapeně přisvědčí, a pak klade otázku, proč odtud stařena každý večer ve stejnou dobu vyhání milence. Žena dotčeně namítá, že ona přece nikoho nenutila odcházet. Básník zasněně vysvětluje, že večer lavičky v parku patří pouze milencům, v jejichž očích se odráží svět stokrát krásnější, než jaký je ve skutečnosti. Stařenu pobaví mladická sentimentalita; prohlašuje, že tito milenci připomínají mrtvolky, jí je 99 let, ale je živější než oni. Přiznává, že i ona jako mladá dívka měla pocit, že žije pouze v okamžicích, kdy ztrácí hlavu, ale ve svém omámení sentimentálními city šla vstříc smrti. Poté oznámí, že se jmenuje Komači a představuje pro muže velké nebezpečí – každý její nápadník, který nahlas vyslovil, že je krásná, zemřel. Mladík se smíchem podotkne, že to tedy má štěstí, když se setkávají až nyní. Stařena rozzlobeně odvětí, že ona je ale stále krásná; pouze hlupáci si myslí, že krásná žena zoškliví, když zestárne.

³⁶ *Sotoba Komači* (卒塔婆小町) viz *Sotoba Komači* in Mišima, 2000e; *Sotoba Komači* in Mišima, 1986; *Sotoba Komachi* in Mishima, 1989.

³⁷ Hru *Sotoba Komači* vytvořil ve 14. století slavný dramatik a herec Kan'ami Kijocugu, postava Komači se ale objevuje i v dalších hrách nó.

Básník Komači požádá, aby mu vyprávěla, jak žila před osmdesáti lety, a stařena líčí, jak se jí dvořil kapitán Fukusaka, jemuž slíbila, že jeho žádost vyslyší, pokud ji zopakuje sto večerů po sobě. Stého večera se setkali na slavnosti v pavilonu Rokumeikan. Náhle je slyšet silící melodie valčíku, tmavé pozadí vystřídá obrys pavilonu a na scénu vtančí tři páry. Když hudba dozní, začnou tanečníci vychvalovat krásu Komači a její nádherné šaty. Básník si uvědomuje, že ženiny hluboké vrásky zmizely a vystřídala je půvabná tvář. Chce prohlásit, že Komači je krásná, stařena mu v tom ale zabrání. Snaží se chlapce probudit z jeho okouzlení a upozorňuje, že je jí 99 let, má hrozné vrásky a její staré hadry zapáchají. Básník namítá, že sice byla stařena v páchnoucích šatech, teď má ale chladné oči dvacetileté krasavice a její šaty voní. Mladík nedbá na ženiny prosby a odhodlaně prohlašuje, že Komači je nejkrásnější žena na světě, jejíž půvab nepomine ani za tisíc let. V okamžiku, kdy své vyznání vysloví, básník umírá. Stařena se chvíli dívá do země a potom začne znovu sbírat nedopalky. Na scénu přichází policista, který objeví mrtvého chlapce. Když se zeptá Komači, zda něco neviděla, žena odpoví, že ji mladík chvíli obtěžoval, ale myslela si, že již odešel, nevšimla si, jak se skácel na zem. Strážník přivolá dva tuláky, kteří spolu s ním odnášejí chlapcovo tělo na policejní stanici. Komači se opět pouští do počítání cigaretových nedopalků.

1.3.2 *Rokumeikan* (1956)³⁸

Hra o čtyřech jednáních rozvíjí téma střetu lásky a důvěry s nenávistí a zradou, zřetelně se v ní ale objevují také myšlenky o nebezpečí, které je skryto v nekritickém a vypočítavém přejímání cizí kultury. Fiktivní příběh se odehrává 3. 11. 1886, tedy v den, kdy skutečně probíhaly oslavy narozenin císaře Meidžiho, které byly završeny plesem na vladařovu počest v pavilonu Rokumeikan, kam autor umístil i vyvrcholení tragédie.

Pět dam pozoruje z vyhlídky v zahradě hraběte Kagejamy vojenskou přehlídku konanou u příležitosti císařových narozenin. Když se k nim připojí hostitelka Kagejama Asako, snaží se ji ostatní ženy marně přesvědčit k účasti na plese v Rokumeikanu, který večer pořádá její manžel. Markýza Daitokudži Sueko poté prohlásí, že ona a její dcera Akiko potřebují s Asako mluvit o určité záležitosti; zbylé dvě dámy odcházejí. Sueko hostitelce svěruje tajemství o „radikální“ lásce své dcery k mladíkovi jménem Hisao, synovi Kijohary Einosukeho, známého vůdce Liberální strany. Dodává, že chlapec na včerejší schůzce Akiko

³⁸ *Rokumeikan* (鹿鳴館, „Pavilon křičícího jelena“) viz *Rokumeikan* in Mišima, 1996c; *Rokumeikan* in Mishima, 2002; hra je pojmenována podle známého pavilonu postaveného v západním stylu, v němž se v době Meidži (1868–1912) scházeli významní členové moderní společnosti.

řekl, že se už zřejmě nikdy neuvidí. Mají tedy strach, že chystá něco, co by ho mohlo stát život. Asako okamžitě slibuje pomoc. Sueko přivolá Hisaa, kterého nechala čekat v ústraní, a pak společně s dcerou odchází. Hraběnka se snaží chlapce přimět, aby se jí se svými plány svěřil, protože se ale mladík chová odmítavě, nakonec s pláčem přiznává, že je jeho matka. Když se Hisao narodil, byla gejša a nedokázala mu zajistit budoucnost, kterou mu mohl dát bohatý otec, svolila tedy, aby vyrůstal společně se svými nevlastními bratry v rodině Kijoharových. Chlapec matce vypráví o svém neutěšeném dětství a o ústřích, kterým musel čelit; sděluje jí, že nakonec nenáviděného otce, který se o něho nikdy nezajímal, opustil, a dnes večer se ho chystá zabít.

Asako zařídí tajné setkání s Kijoharou v zahradě své rezidence. Bývalý milenec během schůzky přiznává, že měl Hisaa raději než své manželské syny, ale nikdy mu to nedokázal dát najevo. Dodává, že chlapec od něho náhle asi před rokem odešel a od té doby o něm nemá žádné zprávy. Žena zatají, že se synem před chvílí mluvila, Kijoharu ale varuje, že jeho život je v nebezpečí. Upozorňuje, že jeho tajný plán narušit společně se skupinou radikálních mladíků dnešní ples v Rokumeikanu byl prozrazen, pokud se jej přesto pokusí uskutečnit, zemře. Kijohara se snaží Asako přiblížit své pohnutky; vysvětluje, že vláda se k cizincům chová podlézavě a věří, že tak dosáhne revize nerovnoprávných smluv, lidé ze Západu ale nikdy nerespektují jedince, kteří nemají sebeúctu. Jeho mladí muži proto cizím hostům předvedou, že existují také Japonci, kteří odvahu a sebevědomí mají, nikoho přitom ale skutečně neohroží. Asako sice Kijoharu chápe, přesto však nadále naléhá, aby od akce upustil. Prohlašuje, že i ona dnes přinese oběť a poruší své zásady – zúčastní se bálu oblečená v západních šatech, kterými tak opovrhuje; bude hrát roli hostitelky a jeho mladíci by tedy pokazili její ples a zničili její čest. Muž nakonec slibuje, že se svého plánu vzdá. Do zahrady přichází hrabě Kagejama v doprovodu svého pobočníka Tobity, a tak se Kijohara rychle vytrácí a Asako se služebnou Kusano se skryjí za stromem. Ženy vyslechnou rozhovor mužů, z něhož vyplývá, že Hisaa k rozhodnutí zastřelit otce přiměl Kagejama. Asako vychází z úkrytu a oznamuje, že z důvěryhodného zdroje ví, že dnes večer k ničemu nedojde. Dodává, že se bálu osobně zúčastní a zabezpečí jeho hladký průběh. Svému manželovi pak žena prozrazuje, že Hisao je milencem dcery markýzy Daitokudži, která ji požádala o pomoc. Zaskočený Kagejama slibuje, že chlapce jeho hrozného úkolu sprostí.

Kagejama podplatí služebnou Kusano a vymámí z ní informace o Asačině vztahu ke Kijoharovi a Hisaovi. Zhrzený hrabě pak požádá Tobitu, aby zajistil, že do pavilonu večer „mladíci z Liberální strany“ vtrhnou. Služebné nařídí, aby Kijoharovi doručila fiktivní Asačinu zprávu, že mládenci i přes jeho zákaz ples narušili a paní ho proto žádá, aby je přišel

zastavit. Asako Hisaovi sdělí, že Kijohara od večerního útoku upustil, a podaří se jí tak syna přesvědčit, aby se pomsty vzdal. Během rozhovoru s Kagejamou ale chlapec začne pochybovat, zda otec dodrží svůj slib, a nakonec si od hraběte nechá vnutit pistoli. Večer se v pavilonu skutečně objeví skupina mladíků, odhodlaná Asako jim ale vlastním tělem zabrání proniknout do sálu. Hisao během incidentu scénu opouští s výkřikem, že otec zradil i matku. Když žena „rebely“ zažene, všimne si chlapcovy nepřítomnosti, než však může cokoli podniknout, zazní dva výstřely a vzápětí vchází Kijohara. Zdrčený muž vysvětluje, že když vystupoval z drožky, někdo na něho vystřelil a on instinktivně střelbu opětoval; až pozdě zjistil, že útočníkem byl Hisao. Kijohara pochopil, že se ho chlapec nesnažil zavraždit, chtěl se jen pomstít otci za nedostatek lásky, a tak jej donutil zabít vlastního syna. Asako muž ubezpečuje, že své slovo neporušil, útočníci byli falešní. Žena se obrací k manželovi a prohlašuje, že nemá smysl, aby ho obviňovala, pro něho je toto vše pouze politika, hrabě ale oponuje, že jeho motivem byla láska, žárlil na důvěru, která panuje mezi ní a Kijoharou. Žena Kagejamovi zakazuje, aby mluvil o lásce, ta přece nemá ve světě jeho politiky místo, a oznamuje mu, že odejde ke Kijoharovi. Přestože právě ztratila syna, je si Asako vědoma, že musí ještě naposledy učinit zadost povinností hostitelky. Na plese zůstává a tančí s manželem jejich poslední waltz.

1.3.3 *Dódžódži* (1957)³⁹

V jednoaktové divadelní hře Mišima zachycuje osobnost lehkovážné impulzivní krasavice, která muže ovládá i děsí. Příběh byl inspirován starší stejnojmennou hrou divadla *nó*,⁴⁰ Mišima ovšem děj situoval do moderního japonského obchodu se starožitným nábytkem.

V luxusním podniku probíhá aukce neobvykle velké šatní skříň západního typu, které se účastní pět bohatých klientů, tři muži a dvě ženy; majitel zákazníkům vysvětluje, že vzácný skvost musela prodat velice významná rodina, kterou v poslední době postihl úpadek. Dražba se rozběhne a nabídky se postupně zvyšují ke 180 tisícům jenů, náhle ale zpoza scény zazní ženský hlas, který nabízí tři tisíce jenů. Obchodníka to nejprve zaskočí, pak ale zopakuje nejvyšší částku a licitace pokračuje. Když nabízený obnos přesáhne tři miliony jenů, je dražba opět přerušena nabídkou tří tisíc jenů. Vzápětí vchází půvabná tanečnice Kijoko, která ihned upoutá pozornost všech přítomných. Majitel chce nezvaného hosta z obchodu vykázat,

³⁹ *Dódžódži* (道成寺; hra *nó*) viz *Dódžódži* in Mišima, 2000e; *Dōjōji* in Mishima, 1990b.

⁴⁰ Jedná se o hru neznámého autora.

v uskutečnění jeho úmyslu mu ale zabrání muži, které kráska zaujala více než nabízená starožitnost. Jedna z dam okamžitě navrhne, ať jim mladá žena řekne, proč nabízí pouhé tři tisíce jenů. Kijoko vypráví, že majitelka skříně, paní Sakurajama, v ní schovávala svého mladého milence Jasušiho, když ale jednou její žárlivý manžel zaslechl z vnitřku skříně zvuky, namířil na ni pistoli a střílel tak dlouho, dokud neutichl chlapcův hrůzostrašný křik. Zákazníci okamžitě ztrácejí o dražený předmět zájem, obě ženy odejdou a muži začnou obletovat Kijoko a zvát ji na schůzku; dívka přijímá jejich vizitky, ale prohlašuje, že teď musí mluvit s vlastníkem obchodu. Jeden z mužů obchodníka důrazně žádá, ať se ke Kijoko chová zdvořile a v klidu ji vyslechne, a tanečníci nabádá, aby mu v případě jakýchkoli problémů zavolala.

Po odchodu zákazníků dívka majiteli vysvětlí, že ji její přítel Jasuši opustil kvůli paní Sakurajamě, a vyslovuje domněnku, že se mladík chtěl zachránit před její krásnou tváří; pokud by byla ošklivá, miloval by ji více a zůstal by s ní. Obchodník začne s Kijoko o ceně skříně smlouvat, z nabídky tří milionů postupně slevuje, ale Kijoko částku tři tisíce jenů nezvyšuje. Nakonec muž dojde k ceně padesát tisíc jenů a prohlašuje, že za tento obnos starožitnost koupil a více slevit nemůže. Kijoko opáčí, že původně sice chtěla skříň koupit, vtěsnat ji do svého malého bytu a pak v ní zůstat tak dlouho, dokud její tvář nezoškliví, teď ale chápe, že vlastně není nutné skříň odvážet. Dodává, že až ji majitel uvidí příště, zemře hrůzou, a pak rychle skočí do skříně a zamkne se v ní. Šokovaný muž se snaží přesvědčit sám sebe, že Kijoko jen planě hrozí, jeho naději však zhatí správce domu, v němž tanečnice bydlí – přibíhá na scénu se zprávou, že dívka ukradla v lékárně svého známého lahvičku kyseliny sírové. Oba muži svorně buší na dveře a snaží se Kijoko přesvědčit, ať skříň opustí. Najednou se zevnitř ozve děsivý výkřik, po němž následuje hrůzné ticho. Majitel rezignovaně slibuje, že skříň tanečnici přenechá za tři tisíce jenů. V tom okamžiku se otevírají dveře, z nichž vychází Kijoko s nedotčenou tváří. Obchodník mladé ženě vyčítá, že je podvodnice, kterou těší děsit jiné lidi, ona ale namítá, že jej nechtěla podvést; skutečně zamýšlela svou tvář zohavit, když ale uvnitř skříně viděla, jak se v zrcadlech okolo ní nekonečně odráží její vlastní podoba, pochopila, že i když svůj obličej znetvoří, bude to stále její nezničitelná tvář. Udivenému muži pak oznamuje, že o skříň již nemá zájem, a navrhuje, ať ji prodá nějakému hloupému boháči; slibuje, že mu již nebude dělat žádné problémy. Dívka pak z kabelky vytáhne vizitku od svého ctitele a prohlašuje, že teď má schůzku. Obchodník Kijoko varuje, že se zničí, ta však odvětlí, že ať se stane cokoli, její krásnou tvář to nezmění. Z kabelky vyndává rtěnku, namaluje si rty a odbíhá ze scény.

1.3.4 *Markýza de Sade* (1965)⁴¹

Ve hře o třech dějstvích se Mišima podle vlastních slov snažil vyřešit záhadu, proč žena, která osmnáct let věrně čeká na svého manžela, muže náhle opouští v okamžiku, kdy s ním konečně může znovu žít. Děj je situován do salonu paní de Montreuil, matky Renée de Sade, v němž se setkává v různých časových obdobích šest velmi rozdílných žen.

Markýz de Sade byl v roce 1772 kvůli svým sexuálním výstřelkům opětovně odsouzen k pobytu ve vězení a paní de Montreuil prosí ctnostnou baronku de Simiane a zhýralou hraběnkou de Saint-Fond o pomoc. Vysvětluje, že se jí dvakrát podařilo zetě zachránit, tentokrát jsou ale její možnosti vyčerpány. Obě dámy slibují, že podniknou kroky k jeho osvobození. Na scénu přichází Renée, která po odchodu návštěvnic přiznává, že ví, kde se její manžel před nástupem trestu ukrývá, markýzovo tajemství ale odmítá prozradit. Když Renée pokoj opustí, vstupuje do něho její mladší sestra Anna, která se právě vrátila z cesty po Itálii. Otevřeně matce sděluje, že cestovala se švagrem, s nímž má intimní styky již od sestřiny svatby, a bez okolků prozradí, kde se markýz skrývá. Paní de Montreuil přiznání mladší dcery přiměje k tomu, že požádá obě dámy, aby na její žádost zapomněly; žena, která chtěla ještě před chvílí markýzovi pomoci, od této chvíle dělá vše pro to, aby se ocitl na dlouhou dobu ve vězení.

V roce 1778 předává Anna Renée úřední oznámení, že její manžel byl propuštěn; do salonu přichází paní de Montreuil a Renée jí děkuje za pomoc. Matka prohlašuje, že markýz se zachoval špatně k oběma jejím dcerám, proto se zasadila o to, aby byl uvězněn. Když ale Renée před čtyřmi roky pomohla manželovi uprchnout, došlo jí, čeho je dcera schopná, a tak se rozhodla přispět k jeho osvobození. Během tohoto rozhovoru uvede služebná hraběnkou Saint-Fond, která vypráví, jak se účastnila jedné z markýzových orgií. Když jí Renée sdělí radostnou zprávu, hraběnka ji upozorní, že dopis je šest týdnů starý a v této chvíli je markýz již opět za mřížemi – paní de Montreuil zařídila jeho propuštění pouze proto, aby se muž na základě královského zatykače, o nějž se již dříve zasadila, ocitl v ještě horším a hlubším vězení. Po odchodu hraběnky a Anny matka vysvětluje, že se k tomuto kroku odhodlala, aby se Renée manžela konečně zřekla. Během emotivní výměny názorů paní de Montreuil dceři vytkne, že se ochotně účastnila markýzova neřestného večírku, ale Renée

⁴¹ *Sado kóšaku fudžin* (サド侯爵夫人) viz *Sado kóšaku fudžin* in Mišima, 2000i, Mišima, 1998c; Mishima, 1971b.

oponuje, že to z její strany byl pouze důkaz manželské oddanosti. Rezolutně matce sděluje, že svého muže neopustí, a prosí ji, aby zasáhla v jeho prospěch, ta to ale naprosto odmítá.

V roce 1790, devět měsíců po vypuknutí Francouzské revoluce, jsou královské zatykače prohlášeny za neplatné a je tedy zřejmé, že markýz bude brzy propuštěn. Paní de Montreuil a její dceru přichází navštívit baronka Simiane, která Renée gratuluje k jejímu rozhodnutí vstoupit do kláštera. Zaskočená matka namítá, že dceru s manželem nyní čeká slibná budoucnost, protože markýz si ve vězení vytvořil známosti s „dnešními mocnými lidmi“, odejít do kláštera právě v této chvíli je tedy nerozumné. Renée matku ubezpečuje, že její rozhodnutí je neměnné; v jejím odhodlání ji utvrdila manželova kniha *Justina*. Pochopila, že v postavě ctnostné Justiny, která po řadě hrozných neštěstí zemře krutou smrtí, zachytil markýz ji. Manžel ve vězení vytvářel nehynoucí velechrám neřesti a zla, nešlo mu pouze o uskutečnění jednotlivých nemravných činů; mysl, která napsala takovou knihu, již nemůže být nitrem člověka. Na scénu vstupuje služebná, která oznamuje, že se dostavil markýz de Sade. Renée se ptá na mužův vzhled, a když žena odpoví, že je otlý a vypadá jako žebrák, markýza přikáže, aby manželovi vyřídila, že má odejít, protože ona se s ním nehodlá již nikdy setkat.

1.3.5 *Úpadek rodu Suzaku* (1967)⁴²

Tragedie o čtyřech dějstvích inspirovaná Eurípidovým Héraklem zachycuje protagonistu, jehož pasivní oddanost císaři dovádí ke zkáze vlastní rodiny; dějištěm příběhu je sídlo rodu Suzaku.

Ricuko si jednoho jarního dne krátí čekání na svého přítele Cunehira, syna hraběte, rozhovorem se služebnou O-Rei, která jí vypráví, že rod Suzaku je stižen kletbou bohyně Benzaiten. Žárlivé strážné božstvo zakazuje hlavě rodu oženit se, a tak vždy, když některý z pánů toto pravidlo poruší, manželka brzy zemře; poslední hraběnka skonala rok po svatbě. Rozhovor zaslechne Cunehiro, který se právě vrací, a ihned služebné vyčte, že jeho přítelkyni straší. Ricuko chlapce požádá, aby jí o bohyni vyprávěl, a Cunehiro velebí Benzaiten jako krásnou božskou bytost, která vše proměňuje v hudbu. Dívka okouzleně přiznává, že by se chtěla naučit hrát na biwu, nástroj bohyně, na který tradičně hrají členové rodu Suzaku. Rozhovor mladé dvojice přeruší příchod Cunehirova strýce Micujasua, jenž přináší zprávu, že CUNETAKA donutil diktátorského premiéra Tabučiho rezignovat. Zakrátko dorazí i hrabě

⁴² *Suzakuke no mecubó* (朱雀家の滅亡) viz *The decline and fall of the Suzaku* in Mishima, 2002.

Suzaku, který své blízké zaskočí sdělením, že požádal císaře o uvolnění z jeho služeb. Když zůstane Cunetaka se synem a jeho přítelkyní o samotě, přiznává, že když pána informoval o výsledku své snahy, zahlédl v jeho očích smutek a cítil, že ho vybízí, aby již nic nedělal. Rozhodl se tedy podřídit císařově vůli, nadále mu bude sloužit již pouze svou nečinností. Cunehiro oznamuje, že požádal o vstup do armády a brzy se tak nepochybně stane námořním důstojníkem. Hraběte těší, že syn bude bojovat za svého pána a získá rodu Suzaku slávu.

Na podzim se Cunehiro, který byl povolán na frontu, loučí se svými blízkými. Chlapec nechce vylekat svou milou a O-Rei, a tak prohlašuje, že bude sloužit na velmi bezpečném místě v Japonsku, když se ale s otcem a strýcem ocitne na chvíli o samotě, prozradí jim jméno destinace, kam druhý den odjíždí; Micujasu vyděšeně vykřikne, že ocitnout se na onom ostrově je stejné, jako jít na smrt. Když Cunehiro odejde za Ricuko, strýc se snaží bratra přesvědčit, aby využili svých známostí a zařídili chlapcovo převelení. Cunetaka jakýkoli zásah odmítá prohlášením, že by tím zničil Cunehrovu slávu i samotný rod Suzaku; dodává, že když císař chce, aby syn obětoval život, musí to udělat. Do pokoje vbíhá O-Rei, která rozhovor tajně vyslechla, a úpěnlivě pána prosí, aby syna zachránil. Když služebná u zatvřelého Cunetaky neuspěje, přiměje Istí Cunehira, aby otci řekl, že se chce řídit radami strýce, vzápětí ale vychází najevo, že chlapec netušil, o co se jedná. Když mladík O-Rei krutými slovy vyčte její manipulaci, zoufalá žena zašeptá, že syn proklíná svou matku; Cunetaka ji pokárá, že je nevhodné vyslovovat tajemství, které všichni znají. Otec pak rozhodne, že si připijí na synovu misi, Ricuko ale prohlašuje, že by tímto přípitkem měli oslavit i jejich svatbu. Cunehiro připomíná, že on druhý den odjíždí na onen ostrov a odmítá dělat ukvapená rozhodnutí. Dívka přesto trvá na svém přání stát se okamžitě jeho pravoplatnou ženou a začne pronášet manželský slib. Cunetaka se snaží zachránit situaci a vše zlehčuje, Ricuko ale vysvětluje, že Cunehira může na nebezpečném bitevním poli ochránit strážná bohyně, pokud jí bude přinesena oběť – kdyby se sňatek uskutečnil, zemře ve velmi krátké době ona, ale jejího manžela Benzaiten zachrání.

V létě následujícího roku rezidenci rodu Suzaku obývá již pouze Cunetaka a O-Rei. Služebnictvo nálety zužované Tokio opustilo, hrabě ale evakuaci odmítá. Když dorazí zpráva, že Cunehiro zahynul v bitvě, O-Rei muži vyčítá, že syna zabil on. Prohlašuje, že chlapec ji před svým odchodem přede všemi proklel proto, že byl vyděšený; otec ho vždy nutil chovat se odvážně, Cunehiro byl ale ve skutečnosti už jako dítě bázlivý a nesmělý. Když vyrostl, nabyl přesvědčení, že jeho plachost, strach a zbabělost pocházejí z její pokrevní linie, on ale toužil mít vlastnosti, které přikládal rodu Suzaku, tedy odvahu, smělost a čest; svým

proklínáním se snažil zakrýt vlastní hrůzu a nechut' zemřít, chtěl se oddělit od své nízké matky a skonat jako dědic úctyhodného rodu. Muž namítá, že Cunehiro musel být pyšný, protože zemřel pro císaře, O-Rei mu ale předhazuje, že nebyl na synově místě a nikdy nezažil ani zlomek bolesti, kterou zakusil umírající chlapec, nemůže tedy pochopit, co cítil. Hrabě tvrdí, že Cunehirovo utrpení bylo nepochybně vymazáno vidinou erbu s chryzantémou, a dodává, že i on se v okamžiku, kdy ztratil svého syna, císaři přiblížil, protože pochopil jeho nezměrná muka. O-Rei jízlivě odvětlí, že ale císař neztratil ani jediné ze svých dětí. Hádku přeruší zvuk sirén; Cunetaka chce společně se svou družkou odejít do krytu, ta se mu ale posmívá, že on se schovávat nemusí, společenský řád zaštiťovaný císařem jej nepochybně ochrání. Muž zůstává v zahradě a modlí se před svatyní Benzaiten, která jediná bez úhony přečká nálet; dům zasažený bombou shoří a žena v krytu umírá.

Zanedlouho válka skončí a nastává zima; Cunetaka žije v provizorním přístřešku na svém pozemku. Jednoho dne bratra navštíví Micujasu, který mu dává lukrativní pracovní nabídku, hrabě ale návrh odmítá s odůvodněním, že on musí sloužit z dálky svému císaři tím, že nic nedělá. Po bratrově odchodu muž přemýšlí o krásné smrti Cunehira, jeho rozjímání ale přeruší zvuk biwy, který zaznívá ze svatyně. Náhle se otevřou dveře a za nimi se objeví ženská postava ve svatebním kimonu zesnulé hraběnky. Ohromený Cunetaka ji oslovuje jménem mrtvé manželky, vzápětí ale zjistí, že je to Ricuko. Dívka prohlašuje, že její manžel zemřel mladý, ona se tedy stala nesmrtelnou věčnou nevěstou rodu Suzaku. Bohyně zmítaná žárlivostí pochopila, že bylo zbytečné zabíjet své sokyně v lásce, zabila tedy člověka, kterého milovala; poprvé tak našla duševní klid, vytvořila si svět, v němž již nebude žárlit. Ricuko poté Cunetakovi vyčítá, že dovolil, aby jeho syn i O-Rei byli zabiti. Přestože oba byli zničeni kvůli němu, on jediný stále žije, měl by tedy ihned na tomto místě sám sebe zničit. Muž chvíli mlčí a pak odvětlí, že se v této chvíli nemůže zničit, zničil se již velmi dávno.

1.3.6 *Můj kamarád Hitler* (1968)⁴³

Hra o třech dějstvích je příběhem o důvěře a zradě a zároveň také varováním, že „zlatá střední cesta“, k níž logický rozum člověka vybízí, může být stezkou vedoucí do pekel. Dílo

⁴³ *Waga tomo Hittorá* (わが友ヒトラー) viz *Waga tomo Hittorá* in Mišima, 2000i; Mišima, 1999b; *My Friend Hitler* in Mishima, 2002.

inspirované Nocí dlouhých nožů⁴⁴ zachycuje osobnosti čtyř protagonistů – říšského kancléře Hitlera, velitele jednotek SA⁴⁵ a Hitlerova blízkého přítele Ernsta Röhma, politika a spoluzakladatele NSDAP⁴⁶ Gregora Strassera a ředitele a majitele významného průmyslového koncernu Gustava Kruppa.

Během emotivního projevu, který Hitler pronáší z balkonu Velkého sálu berlínského kancléřství, rozmlouvá Krupp postupně s Röhmem a Strasserem, které kancléř po delší době pozval do svého sídla. Před Röhmem průmyslník odkrývá své rozčarování z toho, že jeho podnik vytváří ze železa již pouze předměty pro mírové účely, a poté glosuje Hitlerův projev a poukazuje na výroky, kterými se politik snaží zalíbit představitelům těžkého průmyslu v Essenu. Röhm se svého „dobrého kamaráda Hitlera“ zastává, a pak se Kruppovi svěřuje, že Adolf připravuje půdu pro jeho jmenování ministrem, zatím mu v tom ale brání intriky určitých osob, především Göringa. Když se Röhm vrátí k Hitlerovi, jeho místo zaujme Strasser. Ke Kruppovi se chová značně přezíravě, zároveň si mu ale stěžuje, že ho kancléř přinutil stát po jeho boku společně s Röhmem, i když ví, že se navzájem nesnášejí. Po skončení projevu Krupp licoměrně chválí Hitlerův výkon a pak společně se Strasserem jeviště opouští. Kancléř si začne velmi srdečně povídat s Röhmem. Oba muži nejprve vzpomínají na společnou minulost, brzy ovšem přejdou na choulostivé téma – Hitler kamarádovi připomíná jeho přehmaty, kvůli nimž má mnoho nepřátel mezi vlivnými lidmi, a přiznává, že dostal od ministra obrany ultimátum, že pokud vláda nezklidní politické napětí vyvolávané jednotkami SA, požádá ministr prezidenta o vyhlášení stanného práva. Röhm se snaží kancléře přesvědčit, že nyní je vhodná doba pro revoluci, ten to ale striktně odmítá. Hitler se s přítelem rozloučí s ujištěním, že vše důkladně proberou druhý den u snídani. Hitler se následně sejde se Strasserem, kterému tvrdí, že jej pozval, aby oživil jejich dávné přátelství. Politik přiznává, že ví o ministrově ultimátu, a naznačuje, že armáda možná bude hledat podporu u něho a ne u kancléře. Poté navrhne vzájemnou dohodu – on Hitlera podpoří, pokud strana začne konečně prosazovat zájmy dělnictva a zavede státní socialismus. Po odchodu Strassera přichází na scénu Krupp, kterému se Hitler svěřuje, že se obává rozhodnutí, které bude muset učinit.

Následující den ráno Hitler Röhmovi během společné snídani přikáže, aby dal příslušníkům SA měsíční volno. Röhm se domnívá, že prezident v brzké době zemře a

⁴⁴ Během Noci dlouhých nožů (29. – 30. června 1934) nechal Adolf Hitler povraždit velitelský sbor jednotek SA a některé další muže, kteří jej politicky ohrožovali; kancléř si tímto masakrem upevnil svou pozici a zajistil cestu k moci.

⁴⁵ *Sturmabteilung*, úderné oddíly NSDAP.

⁴⁶ *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, Národně socialistická německá dělnická strana; Hitler tuto stranu využil k zavedení nacistické totality v Německu.

jednotky SA potom nastoupí a pomohou Hitlera dosadit do prezidentské funkce; kancléř kamaráda v tomto předpokladu utvrzuje slibem, že jeho velení pak bude podřízena celá armáda. Po odchodu Röhma vejde Krupp, který rozhovor sledoval z balkonu, a Hitler před ním přiznává, že toto řešení zřejmě vojenské kruhy neuklidní. Ve chvíli, kdy oba odcházejí, vběhnou na scénu Röhm a Strasser. Strasser Röhma přesvědčuje, že je na čase začít spolupracovat, protože Hitler na něho uchystal léčku – je zřejmé, že armádní kruhy se nenechají ošálit krokem, k němuž ho kancléř přiměl. Vysvětluje, že Hitlerovi ve skutečnosti překážejí oni oba, pokud se tedy nespojí a nepostaví se mu, nechá je zabít. Vzájemné spojenectví jim umožní, aby si později rozdělili politickou moc, dostatek financí poskytne Krupp, který se zatím ještě nerozhodl, na čí stranu se přidá. Röhm označuje Strasserovy úvahy za absurdní, považuje za nemožné, že by ho jeho kamarád mohl chtít zavraždit. Politik nakonec navrhuje kompromis a nastiňuje plán, v němž bude místo i pro Hitlera jako prezidenta, Röhm ale jakoukoli spolupráci odmítá. Oba muže na jevišti vystřídá podrážděný a zamyšlený Hitler, jenž vyslovuje příkaz, aby byly zahájeny přípravy akce.

Po několika dnech se opět setkává Hitler a Krupp a z jejich rozmluvy vychází najevo, že zbylí dva aktéři byli zavražděni při čistce, které padli za oběť i všichni členové nejvyššího velení SA a další nepohodlné osoby. Hitler se zmiňuje, že Röhm se sice vzpouzel, ale do poslední chvíle o něm neřekl nic špatného, že spiknutí obviňoval Göringa. Kruppovi pak vysvětluje, že Röhm si smrt zasloužil, provinil se mnoha věcmi, kromě jiného připravoval vzpouru, nejhorší ale bylo, že vyžadoval jeho přátelství. Připomíná oblíbenou Röhmovu prűpovídku, že Ernst je voják a Adolf umělec; podotýká, že ho to sice vždy zlobilo, ale když o tom uvažuje nyní, slovo umělec, které Röhm vyslovoval se soucitem, dostává zvláštní význam. Krupp odchází na balkon a nutí Hitlera, aby si poslechl střelbu, která ve skutečnosti není slyšet; vysvětlí, že výstřely zní na kancléřův rozkaz, a proto musí k jeho uším dolehnout. Hitler se zaposlouchá a pak prohlásí, že slyší a vidí naprosto živě, jak kulky z pušek oddílů SS právě ukončují sny o revoluci. Krupp kancléře ujistí, že teď, když se vypořádal zároveň s pravíci i levíci, ho již armádní kruhy bezvýhradně podporují, a tak má všechny předpoklady stát se prezidentem. Hitler uzavírá celou záležitost prohlášením, že politika se musí ubírat střední cestou.

1.3.7 *Terasa malomocného krále* (1969)⁴⁷

Ve hře o třech dějstvích Mišima rozvíjí myšlenku, že osudem tvůrce je zemřít v okamžiku dokončení svého vrcholného díla, aby se mohl do vlastního výtvoru vtělit a dosáhnout tak nesmrtelnosti. Hlavním hrdinou je král Džajavarman VII., legendární dobyvatel a sjednotitel Kambodže, postava umírajícího mladého vládce má ale velmi málo společného s historickým panovníkem, který se dožil požehnaného věku.

Královskou družinu, která se triumfálně vrací z dlouhé válečné výpravy, očekává skupina podaných, kteří s nadšením hovoří o skvělé budoucnosti, jež zemi očekává. Řemeslníci předpokládají, že zbohatnou při realizaci projektů, které jim bude zadávat panovník vracející se s tučnou válečnou kořistí, když ale mladý kameník vyjádří touhu vytvořit jedinečné dílo, jež přetrvá věky, vzbudí posměch. Zanedlouho dorazí králův průvod. Vládce lid obdaruje zlatými mincemi a odjede do paláce, kde nejprve navštíví věž, v níž sídlí jeho božská manželka Nagi, a pak se po dlouhém odloučení setkává se svými dvěma lidskými manželkami a s matkou. Během hostiny, která se koná na královu počest, se Džajavarman rozhodne odvděčit Buddhovi a lidu za svá vítězství tím, že po celé zemi nechá vystavět chrámy a rozdá obyvatelům štědré almužny. Ihned povolá řemeslníky a seznámí je se svým úmyslem vybudovat velkolepý chrám, na nějž bude moci pohlížet přímo z terasy svého paláce. Řemeslníci předkládají různé návrhy, panovníka ale zaujme až vize mladého kameníka, který chce chrám ozdobit velkým množstvím tváří Avalókitéšvary;⁴⁸ krále tato představa uchvátí natolik, že mladého kameníka okamžitě jmenuje hlavním stavitelem. Mladík v hlubokém pohnutí pronáší slib, že postaví chrám, který budou i za tisíc let lidé uctívat, a zavazuje se, že se neožení se svou dívkou, dokud chrám nedokončí. Po odchodu řemeslníků si první královna povšimne červené tečky na manželově paži; brzy se ukáže, že neškodně vypadající skvrna byla prvním příznakem počínající lepry. Během následujícího roku malomocenství zohaví celé královo tělo s výjimkou obličeje; chřadnoucí panovník upíná veškeré své touhy k dokončení velkolepého chrámu.

Jednoho večera druhá královna na staveništi tajně vyslechne rozhovor bývalého hlavního stavitele a premiéra, kteří chtějí vyvolat vzpouru lidu a odstranit krále. Když ministerský předseda královnu objeví, chová se k ní velmi hrubě a nakonec se ji pokusí znásilnit. Zoufalou ženu zachrání královna matka, která se znenadání objeví na scéně. Tchýně však vzápětí svou snachu uvrhne do ještě horších nesnází: sděluje jí, že jejímu synovi již není

⁴⁷ *Raiō no terasu* (癪王のテラス) viz *The terrace of the leper King* in Mishima, 2002.

⁴⁸ Jeden z nejvýznamnějších mahájánových bódhisattvů.

pomoci, je tedy nutné, aby ho druhá královna zabila, a ona, jeho matka, jej pak znovu porodí. Svou snachu propouští s pohrůžkou, že pokud rozkaz nesplní do deseti dnů, bude sama zavražděna. Nešťastná žena se rozhodne uprchnout ze země; snaží se sehnat peníze, aby mohla svůj plán realizovat, a před královnou matkou se ukrývá v komnatě první královny. Královna matka snachu objeví a chce ji potrestat, zabrání jí v tom ale nevědomky její syn, který náhle vejde do místnosti. Panovník vytýká ženám, že se mu kvůli jeho nemoci vyhýbají, a přiznává, že se dozvěděl i o plánovaném útěku druhé královny. Žena pravý důvod svého rozhodnutí zamlčí. Během rozhovoru vyjde najevo, že také tělo první královny znetvořila lepra. Když později večer pobývá Džajavarman ve svatyni bohyně Nagi, vběhne nemocná žena do věže, a s prohlášením, že od nynějška bude Nagi ona, se vrhá do vysokých plamenů, které hoří uprostřed místnosti. Panovník hrůzou omdlí. Do svatyně vniknou královna matka a premiér, kteří chtějí krále zavraždit; matka se v posledním okamžiku nad synem slituje a vbodne zrádci nůž do zad. Hluk v místnosti probudí Džajavarmana z mdlob a umírající muž se nenáviděnému vládci pomstí alespoň lží, že mu druhá královna dovolila vzít si její cudnost.

O rok později je malomocenstvím poznamenána i králova tvář, ušetřen zůstal pouze jeho zrak. Matka, která nadále nedokáže utrpění svého syna snášet, se rozhodne odcestovat do Číny. Před odchodem žena Džajavarmanovi přiznává, že mu premiér lhal, a vysvětluje důvod, proč chtěla druhá královna uprchnout. Manželé se usmíří a král se rozhodne, že ze dne spojeného se smutkem loučení udělá den radosti; sprostí stavitele neuváženého slibu a uspořádá mu nádhernou svatbu. O šest měsíců později panovník ztratí i zrak, a tak za dalšího půl roku nemůže pohlédnout na dokončený Bajon. Stavebníci i služebnictvo královo město opustili, s Džajavarmanem zůstává pouze jeho manželka, i tu ale umírající vládce posílá pryč, protože chce být v okamžiku své smrti o samotě se svým životním dílem. Po ženině odchodu se nad velkolepou stavbou objevuje královo Tělo – impozantní postava silného zdravého muže oděného pouze do zlaté bederní roušky. Tělo osloví královu Duši, kterou představuje zbědovaný panovník skrytý v nosítkách. Tělo Duši sděluje, že ona se sice rozhodla postavit nádherný chrám, pak ale podlehl mylnému dojmu, že se Tělo s postupující stavbou rozkládá. Duše se snažila vytvořit formu, protože sama žádnou nemá, bez tělesných očí ale nyní ani nemůže vidět svůj vlastní výtvar. Smrtnou nemocí Duše je její neustálé plánování a neschopnost prožívat každý okamžik tak, jako to dělá Tělo; Tělo, na rozdíl od Duše, žije stálou přítomností a dosahuje tak nesmrtnosti. Duše slábnoucím hlasem namítá, že ona je přece věčná, během své promluvy však umírá. Tělo pyšně konstatuje, že duše zemřela, ale ono je věčné, Tělo je Bajon.

1.3.8 *Srpek měsíce jak luk* (1969)⁴⁹

Hra o třech jednáních založená na stejnojmenném Bakinovu románu je fiktivním vyličením posledních let života slavného válečníka Minamota no Tametoma. Dobrodružný příběh je oslavou tradičních samurajských ctností, mezi nimiž Mišima vyzdvihuje především oddanost vládci.

Po porážce v Nepokojích éry Hógen⁵⁰ byl excísař Sutoku poslán do exilu do Širamine v provincii Sanuki, kde zemřel. Jeho vasal Minamoto no Tametomo se ocitl se svými druhy Kiheidžim a Takamou ve vyhnanství na ostrově Óšima v provincii Izu. Tametomo se zde oženil se Sasarae, dcerou správce ostrova; zakrátko válečník ovládl Óšimu a další ostrovy a správce Tadašige musel toto území opustit. Během slavnosti připomínající výročí Sutokuovy smrti Tametomo přiznává, že touží odjet do Širamine a tam spáchat *seppuku* na excísařově hrobě. Slavnost přeruší vpád vojska pod vedením Tadašigeho, který má na císařův rozkaz získat zpět území, jež Tametomo ovládl. Válečník se svými druhy a s vesničany ostrov hrdinně brání a brzy se mu podaří zabít Tadašigeho, přesto je ale zřejmé, že nad velkou vojenskou přesilou zvítězit nemůže. Nepřátelští vojáci zamění Tametomovu ženu Sasarae za jeho hlavní manželku Širanui a snaží se ji zajmout, Sasarae ale před nepřáteli prchá na skálu, z níž se pak vrhá dolů se svou dcerkou v náručí. Takama a jeho manželka bojovnice Isohagi z omylu nepřátel pochopí, že Širanui, kterou všichni považovali za mrtvou, zřejmě stále žije. Když Tametomo ztratí i malého syna a je nepochybné, že bitva je prohraná, podlehne Kiheidžiho naléhání, aby z ostrova uprchl a na jiném místě své síly obnovil. Bojiště opouští také Takama a Isohagi, kteří se vydávají hledat Širanui.

Tametomo doputuje do Širamine k hrobu excísaře Sutokua, kde chce spáchat *seppuku*, jeho záměr ale překazí duch zesnulého vládce, který se válečníkovi zjeví s procesím svých podaných, mezi nimiž je i Tametomův mrtvý otec Tamejoši. Císař Tamejošimu sděluje, že synův záměr vzít si život je ukvapený. Pokud se zbrklého rozhodnutí vzdá a odejde do provincie Higo, setká se s důležitou osobou ze své minulosti a jeho potomstvo bude prosperovat. Náhle zakokrhá kohout a zjevení zmizí; Tametomo procitne a domnívá se, že vše byl pouhý sen. Když ale nalezne šálek, který před chvílí upustil Sutoku, pochopí, že zasáhla vládcova posvátná moc. Válečník se ihned společně s Kiheidžim vydá do provincie Higo, kde se v horské tvrzi šťastně shledává nejen s manželkou a prvorozeným synem Sutemaruem,

⁴⁹ *Činsecu jumiharizuki* (椿説弓張月, hra kabuki) viz *A wonder tale: the moonbow* in Mishima, 2002.

⁵⁰ *Hógen no ran* (保元の乱), 1156.

ale také s Takamou a Isohagi, kterým se po útěku z Óšimy podařilo Širanui najít. Všichni se rychle dohodnou, že horské skryše využijí k obnově svých válečnických sil a společně pak zničí nepřátelský rod Taira. O půl roku později plují bojovníci na dvou lodích k hlavnímu městu – na první lodi je Tamemoto a Širanui, na druhé Sutemaru, Kiheidži, Takama a Isohagi. Výpravu však překazí prudká bouře. Širanui se snaží zachránit potápějící se plavidlo tím, že napodobí oběť legendární princezny Ototačibany⁵¹ a dobrovolně vstoupí do mořských hlubin. Když Širanui zmizí ve vlnách, objeví se nad hladinou na chvíli černý motýl, bouře ale neustává. Vojáci ztrácí naději a páchají sebevraždy. Tametomo se chystá následovat ve smrti posádku, náhle ale loď obklopí tenguové,⁵² kteří ji zázračně zachrání; muži dochází, že zesnulý excísař opět zabránil jeho skonu. Druhé plavidlo mezitím bouře roztříštila o skaliska. Takama a Isohagi se zachránili na útesu, protože jsou si ale vědomí, že selhali ve svém poslání, páchají společnou sebevraždu. Kiheidžiho a Sutemaru zachrání obrovská ryba, kterou černý motýl, v nějž se přeměnila duše Širanui, bezpečně zavede do království Rjúkjú, kam na své lodi odplul i Tametomo.

Tametomo na Rjúkjú zachrání princeznu Nei a jejího věrného vazala Šódžua, které se snažili zabít zlovolný premiér Rijú a krutá vestálka Kumagimi. Zemi ovládá věrolomný mnich Móun, který zabil rodiče princezny. Když Tametomo Nei osvobodí, pronikne do hrudi princezny černý motýl a žena pak svému zachránci oznámí, že do ní vstoupila duše Širanui. Zanedlouho se válečník setkává se svým synem a Kiheidžim a společně pak porazí samovládce Móuna. Tametomo se ožení s princeznou Nei a žije v království Rjúkjú, odmítá ale vyhovět přání lidu a ujmout se sám vlády. Po nějaké době neochotně učiní krále ze svého syna Sutemaru, za jehož panování v zemi zavládne mír a prosperita. Sedm let po svržení Móuna pořádá Tametomo jako každoročně ve výroční den úmrtí Sutokua pamětní slavnost, během níž opětovně vyjadřuje své přání spáchat *seppuku* u hrobky svého pána v Širamine. Prosí excísaře, aby ho jeho zázračná moc na místo jeho posledního odpočinku dovedla. Náhle se ze zpěněných mořských vln vynoří bílý kůň, jenž nese v tlamě Sutokuův šálek, který během kruté bouře skončil na dně oceánu; válečník pochopí, že jej k sobě zve jeho vládce a ihned na koně nasedne. Nei a Sutemaru se snaží Tametoma zadržet a i ostatní přítomní na něj naléhají a upozorňují, že národu jeho ztráta způsobí ohromný smutek. Tametomo přesto prohlásí, že je nyní musí opustit; naposledy se se všemi loučí a vjíždí na koni do moře.

⁵¹ Princezna, která podle známé legendy obětovala svůj život, když se vrhla do rozbouřených mořských vln, aby utišila hněv božstva. Její oběť byla přijata, bouře ustala a její snoubenec Jamato Takeru byl zachráněn.

⁵² Bájně bytosti.

2. Stručný životopis Mišimy Jukia⁵³

1925 Hiraoka Kimitake přichází na svět 14. 1. ve čtvrti Jocuja v Tokiu jako první dítě manželů Hiraokových. Otec, vládní úředník Hiraoka Azusa, je synem Hiraoky Džótaróa, bývalého generálního guvernéra Karafuto (Jižní Sachalin), a Nacu, ženy, která se pyšní svými samurajskými předky. Matka Šizue je potomkem dlouhé linie konfuciánských učenců. Mladá rodina žije ve druhém podlaží domu prarodičů z otcovy strany, v březnu ale babička Nacu prohlásí, že schodiště v domě je pro malé dítě nebezpečné, a přestěhuje vnuka do svého pokoje v přízemí. Kimitakeho styk s rodiči je od této chvíle omezený. Babička trpí chronickým onemocněním kraniálních nervů,⁵⁴ s nímž souvisí časté silné bolesti hlavy, a citlivě reaguje na jakýkoli hluk, chlapec je proto od raného dětství ve svých přirozených projevech velmi omezován. Kimitakeho psychický vývoj ovlivňují i značně napjaté vztahy mezi babičkou a matkou, které se obě snaží získat jeho bezvýhradnou náklonnost.

1928 23. února Šizue porodí dceru Micuko, babička ale o druhé vnouče nejeví téměř žádný zájem a dívka tak žije s rodiči ve druhém podlaží domu. Sourozenci spolu tráví málo času, přesto si Kimitake vytváří k sestře silnou citovou vazbu.

1929 Na Nový rok Kimitake prodělá první ataku acetonemického zvracení, nemoc se několik dalších let často vrací.

1930 19. ledna se manželům Hiraokovým narodí třetí dítě, syn Čijuki. Babičku ani toto vnouče příliš nezajímá, a tak i Kimitakeho mladší bratr žije s rodiči.

1931 8. dubna Kimitake vstupuje na elitní školu *Gakušúin*.

1935 Rodiče a sourozenci se stěhují do nového domu, Kimitake ale nadále zůstává v péči prarodičů.

1937 8. dubna Kimitake postupuje v rámci *Gakušúinu* na nižší střední školu, kde se stává členem školního literárního klubu. Ve stejné době babička rozhodne, že vnuk má začít žít s rodiči. Hiraokovi se stěhují do většího domu i s nejstarším synem, babičku ale chlapec pravidelně navštěvuje a až do její smrti tráví jeden den v týdnu v jejím domě. Kimitake uveřejňuje své první básně ve školním časopise *Hodžinkai zašši*,⁵⁵ v *Gakušúinu* jeho příspěvky ihned budí pozornost.

⁵³ Údaje jsou čerpány z následujících zdrojů: Morris, 1994; Mišima, Jóko, 1990; Okuno, 2000; Macumoto, 1990; Scott-Stokes, 1974; Nathan, 2000; Mišima, 1970; Mišima Jukio bungakukan.

⁵⁴ Tuto diagnózu uvádí Mišima v románu *Zpověď masky*, někteří Mišimovi životopisci hovoří o ischiasu.

⁵⁵ Celý název *Gakušúin Hodžinkai zašši*.

- 1938** V doprovodu babičky Kimitake poprvé navštíví divadlo *kabuki*, kde zhlédne hru *Kanadenhon Čúšingura*.⁵⁶ Představení na chlapce hluboce zapůsobí a probudí v něm velký zájem o klasické japonské divadlo, Kimitake od této chvíle často chodí na představení divadla *kabuki*, zajímá se ale i o divadlo *nó*. Hiraoka Azusa se stává ředitelem Ósackého úřadu pro lesnictví, v následujících čtyřech letech tak pobývá většinou v Ósace a s rodinou tráví málo času, literární aktivity syna proto jeho pozornosti unikají. V březnu vychází ve školním časopise první Kimitakeho povídka a další básně, chlapec nadále publikuje své příspěvky v *Hodžinkai zašši* pravidelně.
- 1939** 19. ledna ve věku 64 let umírá babička. V průběhu roku Kimitake uveřejňuje další básně a povídky ve školním časopise.
- 1940** V patnácti letech se Kimitake stává historicky nejmladším členem redakční rady časopisu *Hodžinkai zašši*, do něhož i nadále sám pravidelně přispívá.
- 1941** Kimitake se stává šéfredaktorem časopisu *Hodžinkai zašši*. Na doporučení Šimizu Fumia je v literárním časopise *Bungei bunka* uveřejňována od září do prosince na pokračování novela *Rozkvetlý les*; Šimizu se domnívá, že vzhledem k autorovu mládí je vhodné skrýt prozatím jeho totožnost, a tak Hiraoka Kimitake poprvé používá pečlivě zvolený pseudonym Mišima Jukio, pod nímž od této chvíle publikuje svá díla až do konce života.⁵⁷
- 1942** 4. dubna Kimitake v rámci Gakušúinu postupuje na vyšší střední školu, kde se záhy stává členem literárního klubu. 26. 8. umírá Kimitakeho dědeček Džótaró. V březnu otec odchází ze státních služeb a vrací se k rodině do Tokia. Brzy zjišťuje, že synova záliba v literatuře je mnohem vážnější, než se domníval. Od tohoto okamžiku se Azusa snaží chlapci v psaní bránit, ten ale nadále tvoří tajně, silnou oporu pro své literární ambice nachází u matky. V červenci publikuje v časopise *Bungei bunka* studii o básnické sbírce *Kokinšú* a společně s Azumou Fumihikem a Tokugawou Jošijasuem zakládá časopis *Akae*. Kimitake se během tohoto roku sbližuje s literáty z tzv. *Japonské romantické školy*,⁵⁸ kteří se sdružují okolo časopisu *Bungei bunka*, a své práce v časopise pravidelně uveřejňuje.

⁵⁶ Hra *Kanadehon čúšingura* (仮名手本忠臣蔵, „Samurajská čest jak z písanky“, populárně označována jako *Čúšingura*) byla původně vytvořena pro loutkové divadlo *džóruři* (1748), o rok později začala být uváděna také divadlem *kabuki*. Zachycuje příběh čtyřiceti sedmi věrných samurajů, kteří pomstili smrt svého pána a poté spáchali *seppuku* (viz Švarcová, 2005a:145).

⁵⁷ Spisovatel později důsledně používal pseudonym Mišima Jukio ve všech svých rolích, v nichž vystupoval na veřejnosti, skutečné jméno Hiraoka Kimitake omezoval pouze na soukromou sféru, ani mnozí z autorových přátel tak jeho pravé jméno neznali.

⁵⁸ Literární hnutí *Japonská romantická škola* (日本浪漫派, *Nihon rómanha*, název hnutí byl odvozen od stejnojmenného časopisu vydávaného v letech 1935–1938) bylo aktivní od poloviny 30. let 20. století do konce 2. světové války. Zdůrazňovalo japonskou literární tradici, po válce bylo tomuto hnutí vytýkáno jeho nacionalistické zaměření.

- 1943** Mišimovy příspěvky vycházejí v časopisech *Bungei bunka*, *Akae* a *Hodžinkai zašši*. 8. října umírá Azuma Fumihiko; Kimitake píše přítelův nekrolog pro *Hodžinkai zašši* a přestává vydávat časopis *Akae*.
- 1944** 16. května je Kimitake u odvodu do armády uznán způsobilým vojenské služby. V září absolvuje jako nejlepší student v ročníku *Gakušūin* a za odměnu dostává od císaře stříbrné hodinky. V říjnu vstupuje na právnickou fakultu Tokijské univerzity,⁵⁹ krátce po zahájení studia je ale nasazen na práci do továrny letecké společnosti Nakadžima v prefektuře Gunma, kde je kvůli svému chatrnému zdraví zaměstnán v kanceláři. Mišima nadále publikuje své práce v časopise *Bungei bunka*, v říjnu vydává nakladatelství *Šičidžó šoin* první spisovatelovu sbírku kratších próz pod názvem *Rozkvetlý les*.
- 1945** V únoru dostává Kimitake povolávací rozkaz, během lékařské prohlídky před nástupem vojenské služby ale mladý armádní lékař zamění mladíkovo silné nachlazení za tuberkulózu a označuje jej za neschopného vojenské služby. V květnu je Kimitake znovu mobilizován a nasazen na práci do námořního muničního skladu,⁶⁰ kde je zaměstnán v knihovně, ve volném čase se věnuje klasické japonské literatuře a psychologii nebo psaní. Po japonské kapitulaci se vrací ke studiu na univerzitě, politickému vývoji nevěnuje žádnou pozornost, hluboce ho ale zasáhne zpráva o sebevraždě Hasudy Zenmeie, člena *Japonské romantické školy*, k němuž měl blízký vztah. 23. října umírá sedmnáctiletá Micuko na tyfus, Kimitake smrt milované sestry silně prožívá. Během roku Mišima publikuje několik krátkých prací v literárních časopisech *Bungei* a *Gendai* a v některých dalších, od února do ledna následujícího roku vychází v časopise *Bungei seiki* novela *Středověk*.
- 1946** V lednu se Mišima se poprvé setkává se 46letým Kawabatou Jasunarim, kterému dává k posouzení své dílo. Starší spisovatel si rychle nadaného mladíka oblíbí a začne jej podporovat. Na Kawabatovo doporučení vydává v červnu literární časopis *Ningen* povídku *Cigareta* a v prosinci novelu *Středověk*. V listopadu uveřejní literární časopis *Gunzō* rozsáhlou povídku *Příběh na mysu*, literární kritici ale ani jednomu z těchto děl nevěnují pozornost.
- 1947** Na podzim Kimitake promuje na právnické fakultě, v prosinci skládá náročné státní zkoušky a nastupuje jako úředník na ministerstvo financí. Ve stejné době se poprvé a naposledy setkává se spisovatelem Dazaiem Osamuem.⁶¹ Mišima publikuje povídky

⁵⁹ Tokijská univerzita (東京大学, *Tókjó daigaku*) vznikla v roce 1877 a stala se tak nejstarší japonskou univerzitou. Obvykle je tato instituce označována za nejlepší a nejprestižnější vysokou školu v Japonsku.

⁶⁰ Sklad se nacházel v tehdy nevelkém městě Jamato v oblasti Kóza v prefektuře Kanagawa poblíž Tokia.

⁶¹ Setkání s Dazaiem Osamuem, který byl považován za nejnadanějšího autora své generace, zanechalo v Mišimovi velmi negativní dojem, spisovatel se i v pozdějších letech několikrát při různých příležitostech

v různých časopisech, v listopadu vydává v nakladatelství *Sakurai šoten* sbírku kratších próz pod názvem *Příběh na mysu*, od prosince do října následujícího roku uveřejňuje v několika periodikách části románu *Zloději*, stále však svou tvorbou nevyvolá žádnou odezvu kritiků.

1948 Od ledna do září je Hiraoka Kimitake zaměstnán na ministerstvu financí, větší část nocí ale tráví psaním; v létě vyčerpaný autor cestou do práce ztratí vědomí a spadne na tokijském nádraží Šibuja do kolejíště. Po této nehodě konečně otec svolí, aby se syn vydal na dráhu profesionálního spisovatele, v září se tedy Kimitake vzdá kariéry ministerského úředníka; po zbytek života se živí psaním a na veřejnosti vystupuje výhradně pod jménem Mišima Jukio. Po celý rok autor pravidelně publikuje povídky v časopisech, mezi významné práce z tohoto roku patří např. povídka *Mučednictví*. V listopadu vydává nakladatelství *Šinkóša* román *Zloději*, do něhož píše vřelou předmluvu Kawabata Jasunari, díla mladého autora ale stále nebudí větší ohlas.

1949 Mišima nadále publikuje časopisecky své povídky. V červenci vychází v nakladatelství *Kawade šobó* román *Zpověď masky*, který vyvolá ohromný zájem kritiků a stává se okamžitě bestsellerem, mladý spisovatel je od jeho vydání považován za nejslibnějšího autora své generace.

1950 Na začátku srpna se Hiraokovi stěhují do většího domu v Midorigaoce. V červnu vydává nakladatelství *Šinčóša* román *Touha po lásce*, od července do prosince vychází na pokračování román *Modré období* v časopise *Šinčó*, v prosinci jej nakladatelství *Šinčóša* vydává v knižní podobě. V říjnu publikuje Mišima v časopise *Ningen* hru *Kantan*, svou první moderní hru divadla *nó*; hra má premiéru v prosinci v nastudování společnosti *Divadlo Tofun*⁶² v kjótské hale *Ródó kaikan*.⁶³ Od ledna do října vychází v časopise *Fudžin kóron* na pokračování román *Sněhobílá noc*, první z Mišimových ‚komerčních‘ děl, které sám autor považoval za bezvýznamné práce, v prosinci tento román vydává v knižní podobě nakladatelství *Čúókóronša*.

1951 V prosinci Mišima odjíždí jako zvláštní dopisovatel novin *Asahi šinbun* na svou první cestu po Americe a Evropě. Od ledna do října vychází román *Zakázané barvy* v časopise *Gunzó*, v říjnu vydává dílo v knižní podobě nakladatelství *Šinčóša*.

1952 V květnu se Mišima vrací do Japonska, silné zážitky si odváží především z Řecka, které jej inspiruje k touze získat zdravé a silné tělo. Vstupuje do malé literární

zmiňoval o Dazaiově aroganci a manýrách, svému staršímu kolegovi ale vytýkal i to, že promrhal svůj život a velký talent, kterým byl obdařen.

⁶² *Divadlo Tofun* (*Teatoru Tofun*, テアトロ・トフン), nezávislá divadelní společnost založená v roce 1950.

⁶³ *Ródó kaikan* (dosl. ‚Hala práce‘).

skupiny *Společnost stromu v květináči*.⁶⁴ V lednu vychází v časopise *Gunzō* hra divadla *nó Sotoba Komači*, hra má premiéru v únoru v nastudování společnosti *Bungakuza*.⁶⁵ Od srpna do srpna následujícího roku publikuje Mišima na pokračování román *Tajná potěšení*⁶⁶ v časopise *Bungakukai*. V říjnu vychází povídka *Smrt uprostřed léta* v časopise *Šinčō*, ve stejném měsíci vydává společnost *Asahi šimbunša* Mišimovy zápisky z cest pod názvem *Apollónův pohár*, své dojmy z pobytu v zámoří popisuje autor i v několika článcích v novinách a časopisech.

1953 Od července do října následujícího roku nakladatelství *Šinčōša* postupně vydává sebraná díla Mišimy Jukia v šesti svazcích, které obsahují romány, povídky i divadelní hry. V září publikuje stejnojmenné nakladatelství román *Tajná potěšení*.

1954 V červnu vychází v nakladatelství *Šinčōša* román *Hlas vln*, který se záhy stává jedním z nejčtenějších Mišimových děl a do té doby nejprodávanejším poválečným románem, kritika mu ale nevěnuje příliš pozornosti; filmová práva k příběhu prodává autor společnosti *Tóhó*, mimořádně úspěšný film je uveden v říjnu. V srpnu vychází v časopise *Bungakukai* povídka *Chlapec, který píše verše*, v září Mišima publikuje ve sborníku⁶⁷ redigovaném Kawabatou Jasunarim esej *Má technika psaní prózy*, v říjnu v časopise *Bungeišudžú* vydává povídku *Opat chrámu Šiga a jeho láska*, ve stejném měsíci uveřejňuje v časopise *Bungakukai* esej *Nová teorie fašismu*.

1955 V létě začíná Mišima pravidelně třikrát týdně navštěvovat posilovnu a tento zvyk zachovává do konce života. V lednu spisovatel získá *Literární cenu nakladatelství Šinčōša*.⁶⁸ Od ledna do dubna vychází v časopise *Čuókóron* na pokračování román *Potopený vodopád*, v dubnu dílo vydává nakladatelství *Čuókóronša*. V lednu se objevuje v časopise *Gunzō* povídka *Moře v záři zapadajícího slunce*, v červnu uvádí divadelní společnost *Bungakuza* hru *Pozdrav lodi*, kterou vydává v srpnu časopis *Bungei*, v září je ve stejném periodiku uveřejněna divadelní hra *Termitiště*, která má premiéru o měsíc později v nastudování divadelní společnosti *Gekidan seinenza*⁶⁹ v divadle *Haijúdza*;⁷⁰ za tuto hru je

⁶⁴ *Společnost stromu v květináči* (*Hači no ki-kai*, 鉢の木会) bylo malé uskupení literátů, které se scházelo od roku 1949. Do společnosti dále patřili Nakamura Micuo, Óoka Šóhei, Fukuda Cuneari, Jošida Ken'iči, Jošikawa Icudži a Džinzai Kijoši.

⁶⁵ Divadelní společnost *Bungakuza* (文学座, 'Literární divadlo'), která se věnovala tzv. novému dramatu (*šingeki*, 新劇), byla založena v roce 1937.

⁶⁶ Román *Tajná potěšení* je druhým dílem románu *Zakázané barvy*.

⁶⁷ *Bunšó kóza 4* (文章講座), publikováno v nakladatelství *Kawade šobó*.

⁶⁸ *Literární cena nakladatelství Šinčōša* (*Šinčōša bungakušó*, 新潮社文学賞) byla udělována v letech 1955–1968, od roku 1969 byla nahrazena *Velkou cenou za japonskou literaturu* (*Nihon bungaku taišó*, 日本文学大賞).

⁶⁹ *Gekidan seinenza* (Divadelní společnost mládeže, 劇団青年座), tokijské divadelní uskupení založené v roce 1954.

⁷⁰ *Haijúdza gekidžó* (Divadlo společnosti herců, 俳優座劇場) bylo založené v roce 1954, nachází se v tokijské čtvrti Roppongi.

Mišimovi udělena *Kišidova cena za dramatické dílo*.⁷¹ V listopadu vydává nakladatelství *Kódanša* literárně-teoretickou práci psanou formou deníkových zápisků *Spisovatelovy prázdniny*.

1956 V srpnu se Mišima během letní slavnosti poprvé v životě připojí ke svátečnímu procesí mladých mužů, kteří přenášejí šintoistickou svatyni *mikoši*, od září se spisovatel věnuje krátkou dobu boxu. Od ledna do října vychází na pokračování román *Zlatý pavilon* v časopise *Šinčó*, v říjnu dílo vydává nakladatelství *Šinčóša* v knižní podobě. *Zlatý pavilon* vyvolá značný ohlas, o autorovi se mluví jako o nejvýznamnějším spisovateli poválečné generace. V březnu se Mišima sbližuje s divadelní společností *Bungakuza*, v listopadu tato divadelní společnost poprvé uvádí jeho hru *Rokumeikan*, v níž se autor objevuje na scéně v komparzu; v prosinci hra *Rokumeikan* vychází v časopise *Bungakukai*. V dubnu vydává *Šinčóša* *Sbírku moderních her nó*, v prosinci vychází v časopise *Bungeišundžú* povídka *Sedm mostů*. V New Yorku v tomto roce vychází jako první cizojazyčný překlad Mišimovy tvorby román *Hlas vln*.⁷²

1957 V lednu Mišima získá za román *Zlatý pavilon* literární cenu nakladatelství *Jomiuri šinbun*.⁷³ V červenci spisovatel odjíždí na druhou cestu do USA. Před odjezdem se věnuje intenzivnímu studiu angličtiny a od této doby je schopen anglicky plynule konverzovat; na Michiganské univerzitě pronáší v angličtině přednášku o moderní japonské literatuře. Ze Spojených států podniká autor cestu do Jižní Ameriky, po většinu času do konce roku se ale zdržuje v New Yorku a neúspěšně usiluje o uvedení svých her nó. V lednu Mišima publikuje v časopise *Šinčó* hru divadla nó *Dódžódži*⁷⁴ a v časopise *Sekai* povídku *Onnagata*, v březnu vydává nakladatelství *Tókjó Sógenša* hru *Rokumeikan*. V listopadu uveřejňuje nakladatelství *Šinčóša* první díl výboru Mišimovy tvorby, spisovatelovo dílo vychází postupně v devatenácti svazcích do července roku 1959. V červenci je vydán anglický překlad pěti her ze *Sbírek moderních her nó*.⁷⁵

1958 Z USA cestuje Mišima do Španělska a Itálie, do Japonska se vrací v lednu. Krátce po návratu z cest se spisovatel rozhodne pro aranžovaný sňatek. V březnu je mu představena Sugijama Jóko, dcera význačné malíře Sugijamy Jasušiho, a již 1. 6. se koná svatba a novomanželé odjíždějí na svatební cestu po Japonsku. Mišima kupuje pozemek a

⁷¹ *Kišidovu cenu za dramatické dílo* (*Kišida engekišó*, 岸田演劇賞) udělovalo v letech 1955–1961 nakladatelství *Šinčóša*. V roce 1961 byla tato cena sloučena s obdobným oceněním, které od roku 1955 uděluje nakladatelství *Hakusuiša*, a od té doby je známá jako *Cena Kišidy Kunia za dramatické dílo* (*Kišida Kunio gikjokušó*, 岸田國士戯曲賞).

⁷² *The Sound of Waves*, přeložil Meredith Weatherby.

⁷³ *Jomiuri bungakušó* (読売文学賞) je literární cena udělovaná od roku 1948.

⁷⁴ V Japonsku byla tato hra uvedena na scénu až v roce 1979.

⁷⁵ Překlad Donalda Keena byl vydán pod názvem *Pět moderních her nó* (*Five Modern Noh Plays*).

nechá na něm postavit luxusní dům ve ‚viktoriánském koloniálním stylu‘. Od listopadu Mišima pravidelně trénuje *kendó*. V srpnu má premiéru film *Požár*,⁷⁶ filmová adaptace románu *Zlatý pavilon*. V New Yorku vychází anglický překlad románu *Zpověď masky*,⁷⁷ román *Hlas vln* v tomto roce vychází v překladu do slovinštiny.

1959 V květnu se Mišima s manželkou stěhuje do nového domu a svým rodičům věnuje druhý dům, který na svém pozemku nechal vybudovat. 2. 6. manželka Jóko porodí dceru Noriko. V září vydává nakladatelství *Šincóša* román *Dům Kjóko*, který spisovatel považuje za své vrcholné dílo, většina kritiků jej ale nehodnotí příznivě a Mišima tak prožívá doposud největší zklamání za svou spisovatelskou kariéru. V USA je publikován překlad *Zlatého pavilonu*,⁷⁸ v němčině vychází *Hlas vln* a *Sbírka moderních her nó*, druhé dílo je vydáno také ve španělštině.

1960 Mišima ztvární hlavní roli v gangsterském filmu *Nanicovatý chlap*,⁷⁹ k němuž sám skládá a nahrává píseň; snímek má premiéru 23. 3. Na jaře spisovatel v divadelní společnosti *Bungakuza* režiruje Wildovu *Salome*, v níž sám účinkuje ve vedlejší roli. V květnu a červnu projevuje Mišima enormní zájem o rozsáhlé demonstrace proti obnově bezpečnostní smlouvy s USA. Ve stejné době se začíná intenzivně zajímat o Incident 26. února⁸⁰ a v létě píše povídku *Láska k vlasti*, která je touto událostí inspirována. V listopadu odjíždí s manželkou na cesty po USA a po Evropě. Od ledna do října vychází v časopise *Čúókóron* na pokračování román *Po banketu*, v listopadu dílo vydává v knižní podobě nakladatelství *Šincóša*. V angličtině vychází sbírka *Smrt uprostřed léta a další povídky*,⁸¹ ve finštině a holandštině je vydán *Hlas vln*.

1961 Kvůli výhrůžkám pravicových extrémistů má spisovatel v únoru a v březnu osobního strážce.⁸² V březnu na Mišimu podává žalobu za porušení práva na soukromí politik Arita Hačiró, jehož životem se autor inspiroval při vytváření mužského protagonisty románu *Po banketu*. Na konci roku spisovatel opouští *Společnost stromu v květináči*. V lednu vychází rozsáhlá povídka *Láska k vlasti* v časopise *Šósecu Čúókóron*, od června do září publikuje Mišima na pokračování román *Hry šelem* v časopisu *Šúkan Šincó* a v září dílo vydává nakladatelství *Šincóša*. V listopadu divadelní společnost *Bungakuza* uvádí hru *Desetidenní chryzantéma*, kterou v prosinci uveřejňuje časopis *Bungakukai*, ve stejném

⁷⁶ *Požár* (Endžó, 炎上).

⁷⁷ *Confessions of a Mask*, přeložil Meredith Weatherby.

⁷⁸ *The Temple of the Golden Pavilion*, přeložil Ivan Morris.

⁷⁹ *Karakaze jaró* (かゝつ風野郎).

⁸⁰ Vojenský puč, který se odehrával od 26. do 29. 2. 1936.

⁸¹ *Death in Midsummer and Other Stories*, obsahuje mimo jiné povídku *Láska k vlasti* v překladu Geoffreyho W. Sargenta a divadelní hru *Dódžódži* a povídky *Onnagata* a *Sedm mostů* v překladu Donalda Keena.

⁸² Výhrůžky smrti a žhářstvím začal Mišima od pravicových fanatiků dostávat poté, co veřejně podpořil svého kolegu, který publikoval povídku popisující sen, v němž levicoví radikálové napadnou císařskou rodinu.

měsíci vydává časopis *Fudžin gahó* hru *Černá ještěrka*. V němčině a ve finštině vychází *Zlatý pavilon*, v italštině je vydán *Hlas vln*.

1962 V lednu Mišima získává literární cenu nakladatelství *Jomiuri šinbun* za divadelní hru *Desetidenní chryzantéma*; v březnu je poprvé uvedena v hale *Sankei*⁸³ hra *Černá ještěrka* a zároveň má premiéru film, který podle této divadelní hry natočila filmová společnost *Daiei*.⁸⁴ 2. května přichází na svět syn Iičiró. Od ledna do listopadu uveřejňuje časopis *Šinčó* nepřilíš úspěšný román *Krásná hvězda*, v říjnu dílo vydává nakladatelství *Šinčóša*. Během tohoto roku vychází italský a švédský překlad *Zlatého pavilonu*, v korejštině je publikován *Hlas vln*. Jako první český překlad Mišimovy tvorby je v časopise *Světová literatura* uveřejněna divadelní hra *Pozdrav lodi* v překladu Miroslava Nováka.

1963 V lednu opouští divadelní společnost *Bungakuza* ředitel Akutagawa Hiroši⁸⁵ a spolu s ním dalších 28 členů tohoto uskupení, Mišima se ujímá vedení společnosti a usilovně se snaží o znovuoobnovení její prestiže, v listopadu ale dochází mezi ním a členy *Bungakuzy* k roztržce kvůli jeho hře *Koto radosti*, kterou herci odmítají hrát. Mišima spor vyřeší rozchodem s touto divadelní společností, která do té doby uváděla většinu jeho moderních her. V březnu vychází v nakladatelství *Šúeiša* fotografická publikace *Mučení v růžích* fotografa Hosoa Eikóa, pro níž Mišima pózoval jako model. V lednu spisovatel uveřejňuje v časopise *Sekai* povídku *Mazanec*, v únoru publikuje v časopise *Šinčó* kritickou práci *Pojednání o Hajašim Fusaovi* a v srpnu ve stejném časopise povídku *Fontány v dešti*. V září vydává nakladatelství *Kódanša* román *Odpolední přívoz*, v říjnu je v časopise *Šinčó* uveřejněna povídka *Meč*. Vychází anglický překlad románu *Po banketu*,⁸⁶ ve španělštině a norštině je publikován *Zlatý pavilon* a ve švédštině *Sbírka moderních her nó*.

1964 V lednu Mišima společně s několika bývalými členy společnosti *Bungakuza* zakládá divadelní společnost NLT.⁸⁷ V září je zamítnuto poslední odvolání a spisovatel definitivně prohrává soudní spor s Aritou, musí proto politikovi zaplatit odškodné za porušení jeho práva na soukromí. V říjnu jako zvláštní dopisovatel píše reportáže z tokijských olympijských her pro noviny *Asahi šinbun*, *Mainiči šinbun* a *Hóči šinbun*. V únoru Mišima uveřejňuje divadelní hru *Koto radosti* v časopise *Bungei*, v březnu má hra

⁸³ *Sankei hórú* (サンケイホール, *Hala Sankei*) se nachází v tokijské čtvrti Čijoda.

⁸⁴ *Daiei* (大映), jedna z nejznámějších japonských filmových společností. Založena byla v roce 1942, v roce 2002 ji koupila společnost *Kadogawa eiga* (角川映画).

⁸⁵ Akutagawa Hiroši po odchodu ze společnosti *Bungakuza* založil vlastní divadelní společnost *Gekidan Kumo* (劇団雲, *Společnost Mrak*).

⁸⁶ *After the Banquet*, přeložil Donald Keene.

⁸⁷ Název NLT je zkratkou názvu *Neo Literature Theatre*, tj. *Nové literární divadlo*, do japonštiny je jméno divadelní společnosti překládáno jako *Šinbungakuza* (新文学座), dnes je známá jako *Gekidan NLT* (劇団 NLT, *Společnost NLT*).

premiéru v divadle *Nissei*.⁸⁸ Od ledna do října vydává na pokračování román *Hedvábí a soudnost* v časopise *Gunzō*, v říjnu vychází dílo v nakladatelství *Kódanša* a v listopadu je mu za tuto knihu udělena *Umělecká cena Mainiči*.⁸⁹ Od ledna do prosince publikuje román *Hudba* v časopise *Fudžin kóron*. Vychází německý překlad *Zpovědi masky*, v dánštině jsou publikovány *Sbírka moderních her nó* a román *Po banketu*, druhé z děl je vydáno také v italštině.

1965 V dubnu Mišima natáčí podle vlastního scénáře krátký film *Láska k vlasti*, v němž sám ztvárňuje roli poručíka, který spáchá *seppuku*. V září a říjnu společně s manželkou cestuje po Americe, Evropě a Jihovýchodní Asii. Během podzimu se často objevují spekulace o tom, že Mišima je jedním z hlavních kandidátů na Nobelovu cenu za literaturu. V lednu vychází novela *Pout' do Kumana* v časopise *Šiosai*, v červenci je uveřejněna jako titulní příběh ve sbírce autorových kratších próz vydaných nakladatelstvím *Šinčóša*. V únoru vydává nakladatelství *Čúókóronša* román *Hudba*. V listopadu je v časopise *Bungei* uveřejněna hra *Markýza de Sade*, ve stejném měsíci hru poprvé uvádí společnost *NLT* v divadelním sále *Kinokunija*⁹⁰ a v knižní podobě ji vydává nakladatelství *Kawade šobó šinša*. Od září do ledna 1967 vychází na pokračování román *Jarní sněh* v časopise *Šinčó*, od listopadu do června 1968 publikuje Mišima rozsáhlou autobiografickou esej *Slunce a ocel* v časopise *Hihjó*. V angličtině vychází *Odpolední přívoz*,⁹¹ ve francouzštině román *Po banketu*, ve švédštině *Hlas vln*, v dánštině *Zlatý pavilon* a v němčině překlad povídky *Opat chrámu Šiga a jeho láska*.

1966 V lednu získává Mišima za hru *Markýza de Sade* cenu ministerstva školství, ve stejném měsíci je *Láska k vlasti* oceněna jako druhý nejlepší film na festivalu v Tours, velkému zájmu se dílo těší i v Japonsku. V červnu se Mišima stává členem výboru pro udělování *Ceny Akutagawy Rjúnosukeho*⁹² a v této funkci setrvává do konce svého života. V prosinci se spisovatel poprvé setká se zástupci vznikajícího časopisu *Ronsó džánaru*, který záhy začne podporovat. V březnu uveřejňují noviny *Mainiči šinbun* pod názvem *Poprvé ve francouzské televizi. Mladý mistr literárního světa Mišima Jukio* spisovatelův rozhovor pro francouzskou televizi, v dubnu vychází v časopise *Šufu no tomo* esej *Má výchova dětí*. V červnu se objevuje novela *Hlasy duší hrdinů* v časopise *Bungei*,

⁸⁸ Divadlo *Nissei* (*Nissei gekidžó*, 日生劇場) bylo založeno v roce 1963, nachází se ve čtvrti Čijoda v Tokiu.

⁸⁹ *Umělecká cena Mainiči* (*Mainiči geidžucušó*, 毎日芸術賞) je každoročně udělována společností *Mainiči šinbun* od roku 1960.

⁹⁰ *Hala Kinokunija* (*Kinokunija hóru*, 紀伊国屋ホール) se nachází ve čtvrtém podlaží stejnojmenného knihkupectví v tokijské čtvrti Šindžuku.

⁹¹ *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea*, přeložil John Nathan.

⁹² *Cena Akutagawy Rjúnosukeho* (*Akutagawa Rjúnosuke-šó*, 芥川龍之介賞) je nejprestižnější japonskou cenou pro mladé začínající autory.

ve stejném měsíci vydává nakladatelství *Kawade šobó šinša* sbírku *Hlasy duší hrdinů*, jejíž součástí je kromě titulní novely také povídka *Láska k vlasti*, divadelní hra *Desetidenní chryzantéma* a esej *Incident 26. února a já*. V září vydává nakladatelství *Bidžucu šuppanša* hudební hru Gabriela d'Annunzia *Mučednická smrt svatého Šebastiána*, kterou Mišima přeložil společně s Ikedou Kótaróem, v říjnu vychází v nakladatelství *Bančó šobó* pod názvem *Dialogy – teorie o Japoncích* Mišimovy rozhovory s Hajašim Fusaem. V holandštině vychází *Zlatý pavilon*, *Po banketu* a *Sbírka moderních her nó*, v norštině *Odpolední přívoz*, ve finštině *Po banketu*, v turečtině *Zpověď masky* a v korejštině povídka *Sedm mostů*.

1967 V dubnu se Mišima stává členem správní rady *Národního divadla*⁹³ a v červnu členem správní rady *Sdružení japonských spisovatelů*.⁹⁴ Od 12. 4. do 27. 5. absoluuje svůj první vojenský výcvik ve středisku *Džieitai*⁹⁵ a 5. 12. podniká po kratší přípravě let nadzvukovým stíhacím letadlem F-104. Na konci září odjíždí na pozvání indické vlády s manželkou na cestu po Indii, před návratem do Japonska navštěvují také Thajsko a Laos. O Mišimovi se v tomto roce znovu mluví jako o vážném kandidátovi na Nobelovu cenu za literaturu. Od února do srpna následujícího roku vychází v časopise *Šinčó* na pokračování román *Splašení koně*. V září publikuje Mišima v nakladatelství *Kóbunša* pojednání *Úvod do Hagakure*, v říjnu vydává nakladatelství *Kawade šobó šinša* hru *Úpadek rodu Suzaku*, ve stejném měsíci hru uvádí společnost *NLT* v *Hale Kinokunija*. V červnu vychází v *Sandé Mainiči* rozhovor *Zažít Džieitai. Tajná 46 denní „vojenská služba“*, v září se v časopise *Fudžin kóron* objevuje rozhovor *Padesát otázek a padesát odpovědí Mišimy Jukia*. V říjnu vydává nakladatelství *Čóbunša* sbírku esejí *Vyprávění o mamince*⁹⁶ do níž Mišima píše příspěvek o své matce pod názvem *Maminka Hortenzie*, v listopadu publikuje časopis *Ronsó džánaru* pod názvem *Bunbu rjódo a filozofie smrti* Mišimův rozhovor s Fukudou Cunearem. V angličtině je vydán překlad hry *Markýza de Sade*,⁹⁷ v italštině vychází *Zlatý pavilon* a *Odpolední přívoz*, v holandštině *Zpověď masky*, v dánštině *Hlas vln* a ve švédštině *Odpolední přívoz*. V češtině vycházejí v překladu Ivana Krouského povídky *Sedm mostů* a *Opat chrámu Šiga a jeho láska*.

1968 V březnu začíná Mišima formovat svou „soukromou armádu“ *Tatenokai*, v dubnu se rozchází se společností *NLT* a zakládá divadelní společnost *Romantické*

⁹³ Národní divadlo (*Kokuricu gekidžó*, 国立劇場) se nachází ve čtvrti Čijoda v Tokiu, založeno bylo roku 1966.

⁹⁴ *Sdružení japonských spisovatelů* (*Nihon bungeika kjókai*, 日本文藝家協会) vzniklo v roce 1945, kdy navázalo na obdobné sdružení z roku 1926, které bylo rozpuštěno během 2. světové války.

⁹⁵ *Džieitai* (*Síly sebeobrany*, 自衛隊), japonské vojenské jednotky, které podle japonské ústavy mají pouze „obraný charakter“.

⁹⁶ *Vyprávění o mamince* (*Haha wo kataru*, 母を語る); sbírka esejí, do níž přispělo několik soudobých autorů.

⁹⁷ *Madame de Sade*, přeložil Donald Keene.

divadlo,⁹⁸ která má uvádět především jeho vlastní hry, v červnu společně s dalšími spisovateli zakládá společnost *Shromáždění japonské kultury*.⁹⁹ V listopadu vychází jako úvodní číslo časopisu *Či to bara* svazek *Smrt muže*, v níž fotograf Šinojama Kišin zachytil Mišimu, jak podstupuje různé druhy usmrcení. Během celého roku spisovatel přednáší při různých příležitostech na tokijských univerzitách a účastní se setkání se studenty. Mišima je i v tomto roce opět považován za vážného kandidáta na Nobelovu cenu za literaturu, tu ale dostává Kawabata Jasunari. Od května do října vychází v časopise *Šúkan Pureibói* román *Prodám svůj život*, v prosinci dílo vydává nakladatelství *Šúeiša*. Od června do května následujícího roku publikuje Mišima soubor esejí *Duchovní lekce pro mladé samuraje* v časopise *Pokketo panči Oh!*, v červenci vydává v časopise *Čúókóron* esej *Obrana kultury*. Od září do dubna 1970 uveřejňuje časopis *Šinčó* na pokračování román *Chrám úsvitu*. V říjnu vydává nakladatelství *Kódanša* rozsáhlou autobiografickou esej *Slunce a ocel*. V prosinci vychází divadelní hra *Můj kamarád Hitler* v časopise *Bungakukai* a posléze ji v knižní podobě uveřejňuje nakladatelství *Šinčóša*. V angličtině je vydán román *Zakázané barvy*,¹⁰⁰ ve francouzštině a dánštině vychází *Odpolední přívoz*, v arabštině *Hlas vln* a v korejštině *Zlatý pavilon*.

1969 V únoru Mišima společně se 45 studenty z *Tatenokai* absolvuje další vojenský výcvik ve středisku jednotek *Džieitai* v Gotenbě u hory Fudži. V dubnu se účastní světového šampionátu v *kendó*, který se koná v hale *Budókan*,¹⁰¹ ve stejném měsíci začíná natáčet samurajský film *Zabiják*,¹⁰² který má premiéru v srpnu. 13. 5. se Mišima účastní diskusního fóra, které pořádá *Tódai Zengakukjótó*,¹⁰³ v červnu vydává záznam spisovatelovy diskuze se studenty nakladatelství *Šinčóša* pod názvem *Diskuse: Mišima Jukio versus Tódai Zenkjótó. Krása a komunita a boj Tokijské univerzity*. 21. 10. Mišima s velkým zaujetím pozoruje protiválečné demonstrace na Ginze a v Šindžuku, 3. listopadu pořádá přehlídku *Tatenokai* na střeše *Národního divadla*, v prosinci cestuje do Koreje. V lednu je v *Hale Kinokunija* poprvé uvedena hra *Můj kamarád Hitler* v nastudování společnosti *Romantické divadlo*. Nakladatelství *Šinčóša* vydává v lednu román *Jarní sníh* a v únoru román *Splašení*

⁹⁸ *Romantické divadlo* (*Roman gekidžó*, 浪漫劇場) založil Mišima společně s Dómotem Masakim a Macuurou Takeem; tato divadelní společnost zanikla v roce 1972.

⁹⁹ *Shromáždění japonské kultury* (*Nihon bunka kaigi*, 日本文化会議); společnost existovala do roku 1994, k jejím zakládajícím členům patřili Agawa Hirojuki, Inoue Jasuši, Itó Sei, Kawabata Jasunari a Hirabajaši Taiko.

¹⁰⁰ *Forbidden Colours*, přeložil Alfred H. Marks.

¹⁰¹ Hala *Nippon budókan* (*Japonská hala bojových umění*, 日本武道館, název je obvykle zkracován na *Budókan*, *Hala bojových umění*, 武道館) byla postavena při příležitosti letních olympijských her v tokijské čtvrti Čijoda v roce 1964, od té doby slouží nejenom jako sportovní hala, ale i jako místo, kde se často konají koncerty slavných hudebníků.

¹⁰² *Zabiják* (*Hitogiri*, 人斬り), film realizovala společnost *Daiei*.

¹⁰³ *Tódai Zengakukjótó* (東大全学共闘) byl levicově zaměřený studentský svaz působící na přelomu 60. a 70. let na Tokijské univerzitě.

koně. V lednu vychází Mišimův rozhovor s Inokim Masamičim pod názvem *Co si máme myslet o otázce Japonsko-americké bezpečnostní smlouvy?* v časopise *Gendai*, v dubnu vydává nakladatelství Šinčóša pod názvem *Obrana kultury* sbírku Mišimových kritických esejí. V červnu uveřejňuje nakladatelství Čúókóronša divadelní hru *Terasa malomocného krále*, která má premiéru v červenci v *Císařském divadle*,¹⁰⁴ kde je uvedena ve společném nastudování společnosti *Romantické divadlo* a souboru *Gekidan Kumo*. V červenci vychází v nakladatelství *Nippon kjóbunša* kniha esejí a rozhovorů *Pro mladé samuraje*, od září do srpna následující roku vydává časopis *Pokketo panči Oh!* teoretické pojednání *Úvod do teorie jednání*. V listopadu uvádí *Národní divadlo* hru *Srpek měsíce jak luk*, kterou Mišima sám režuruje, ve stejném měsíci vychází hra v časopise *Umi*, nakladatelství Čúókóronša vydává toto dílo v limitované edici ještě v listopadu, v běžné edici v lednu následujícího roku. V listopadu Mišima vydává vlastním nákladem esej *Záležitost Tatenokai*, v anglické verzi vychází esej v časopise *Queen*. V angličtině vychází *Touha po lásce*,¹⁰⁵ ve francouzštině *Hlas vln*, v italštině *Zpověď masky*, v holandštině *Odpolední přívoz*, ve švédštině a ruštině *Po banketu*, v maďarštině *Sbírka moderních her* nó a v korejštině *Smrt uprostřed léta*.

1970 V březnu Mišima opět pobývá ve výcvikovém středisku *Džieitai* v Gotenbě, spolu s ním výcvik podstupuje třicet členů *Tatenokai*. Ve stejném měsíci Mišimu časopis *Esquire Magazine*¹⁰⁶ jako jediného Japonce řadí mezi sto nejvýznamnějších světových osobností. V dubnu spisovatel opouští společnost *Shromáždění japonské kultury*. V červnu převádí autorská práva k románům *Zpověď masky* a *Touha po lásce* na svou matku, v tomto měsíci se také se členy *Tatenokai* účastní mistrovství Japonska v *karate*, které se koná v hale *Budókan*. V září pořádá spisovatel poslední přehlídku *Tatenokai* na střeše *Národního divadla*. 12. – 17. listopadu se koná retrospektivní výstava Mišimy Jukia v obchodním domě Tóbu,¹⁰⁷ autor píše do katalogu k výstavě stručné charakteristiky ke „Čtyřem řekám“ svého života. 25. 11. odesílá Mišima poslední část rukopisu románu *Pět znamení úpadku anděla* vydavateli, v poledne téhož dne páchá společně s Moritou Masakacuem *seppuku* v tokijském ústředí jednotek *Džieitai*. V červenci vychází román *Chrám úsvitu* v nakladatelství Šinčóša, od července do ledna následujícího roku vydává časopis *Šinčo* na pokračování román *Pět znamení úpadku anděla*. V září Mišima publikuje v časopise *Šokun!* filozofickou esej *Učení Wang Jang-minga jako revoluční filozofie*, v říjnu vychází

¹⁰⁴ *Císařské divadlo* (*Teikoku gekidžó*, 帝国劇場) bylo založeno v roce 1911 jako první japonské divadlo západního stylu; nachází se ve čtvrti Čijoda v Tokiu.

¹⁰⁵ *Thirst for Love*, přeložil Alfred H. Marks.

¹⁰⁶ Významný americký pánský měsíčník, který vychází od roku 1933.

¹⁰⁷ *Tóbu hjakkaten* (東武百貨店) v tokijské čtvrti Ikebukuro.

Úvod do teorie jednání v nakladatelství *Bungeišundžú*. Během celého roku spisovatel uveřejňuje eseje a pojednání, v nichž se staví kriticky k soudobé japonské společnosti a vyzdvihuje tradiční hodnoty. V angličtině je publikována rozsáhlá esej *Slunce a ocel*,¹⁰⁸ ve švédštině vychází *Krásná hvězda*, v čínštině *Zlatý pavilon*, *Touha po lásce*, *Láska k vlasti* a *Smrt uprostřed léta*.

1971 14. 1. jsou Mišimovy ostatky uloženy do rodinné hrobky na hřbitově *Tamareien* ve městě Fučú, 24. 1. se koná v chrámu *Hongandži* v tokijské čtvrti Cukidži zádušní mše, které se účastní 8200 lidí. V únoru je za přítomnosti Mišimovy manželky Jóko formálně rozpuštěna *Tatenokai*, ve stejném měsíci vydává nakladatelství *Šinčóša* závěrečný díl tetralogie *Moře hojnosti* román *Pět znamení úpadku anděla*. V němčině a v italštině vychází *Smrt uprostřed léta*, ve francouzštině *Zpověď masky*, ve finštině a slovinštině *Odpolední přívoz*, ve slovinštině také román *Po banketu*, a v čínštině *Pět znamení úpadku anděla*.

¹⁰⁸ *Sun and Steel*, přeložil John Bester.

3 Seznam použitých a citovaných děl Mišimy Jukia¹⁰⁹

Apollónův pohár (*Aporo no sakazuki*, アポロの杯), zápisky z cest, 1952.

Bunbu rjódó a filozofie smrti (*Bunbu rjódó to ši no tecugaku*, 文武両道と死の哲学), rozhovor s Fukudou Cunearim, 1967.

Co si máme myslet o otázce Japonsko-americké bezpečnostní smlouvy? (*Anpo modai wo dó kangaetara joi ka?*, 安保問題をどう考えたらよいか), rozhovor s Inokim Masamičim, 1969.

Cigareta (*Tabako*, 煙草), povídka, 1946; děj viz Přílohy 1.1.1.

Černá ještěrka (*Kuro tokage*, 黒蜥蜴), divadelní hra, 1961 (premiéra 1962).

Desetidenní chryzantéma (*Tóka no kiku*, 十日の菊), divadelní hra, 1961.

Dialogy – teorie o Japoncích (*Taiwa: Nihondžinron*, 対話・日本人論), záznamy rozhovorů s Hajašim Fusaem, 1966.

Diskuse: Mišima Jukio versus Tódai Zenkjótó. Krása a komunita a boj Tokijské univerzity. (*Tóron: Mišima Jukio vs. Tódai Zenkjótó – Bi to kjódótai to Tódai tósó*, 討論・三島由紀夫 vs. 東大全共闘一美と共同体と東大闘争), záznam diskuze se studenty Tokijské univerzity, 1969.

Dódžódži (*Dódžódži*, 道成寺), hra nó, 1957 (premiéra 1979); děj viz Přílohy 1.3.3.

Duchovní lekce pro mladé samuraje (*Wakaki samurai no tame seišin kówa*, 若きサムライのための精神講話), soubor esejí, 1969 (časopisecky 1968–1969).

Dům Kjóko (*Kjóko no ie*, 鏡子の家), román, 1959.

Fontány v dešti (*Ame no naka no funsui*, 雨のなかの噴水), povídka, 1963; děj viz Přílohy 1.1.8.

Hedvábí a soudnost (*Kinu to meisacu*, 絹と明察), román, 1964.

Hlas vln (*Šiosai*, 潮騒), román, 1954; děj viz Přílohy 1.2.3.

Hlasy duší hrdinů (*Eirei no koe*, 英霊の声), novela, 1966.

Hry šelem (*Kemono no tawamure*, 獣の戯れ), román, 1961.

Hudba (*Ongaku*, 音楽), román, 1965 (časopisecky 1964).

Chlapec, který píše verše (*Ši wo kaku šónen*, 詩を書く少年), povídka, 1954.

Chrám úsvitu (*Akakuki no tera*, 暁の寺), román, 1970 (časopisecky 1968–1970); děj viz Přílohy 1.2.7.3.

Incident 26. února a já (*Ni ni roku džiken to wataši*, 二・二六事件と私), esej, 1966.

Jarní sníh (*Haru no juki*, 春の雪), román, 1969 (časopisecky 1965–1967); děj viz Přílohy 1.2.7.1.

Kantan (*Kantan*, 邯鄲), hra nó, 1950.

Koto radosti (*Jorokobi no koto*, 喜びの琴), divadelní hra, 1964.

¹⁰⁹ Letopočty uváděné u povídek a esejí odkazují k roku, v němž byla příslušná díla uveřejněna poprvé časopisecky, u románů a delších teoretických prací je uveden rok knižního vydání díla, v případě, že práce vycházela časopisecky v jiných letech, než byla publikována knižně, je tato skutečnost uvedena v závorce. Letopočty uváděné u divadelních her odkazují k prvnímu uveřejnění scénářů her v literárních časopisech, pokud se letopočet divadelní premiéry a publikování scénáře dané hry liší, je rok uvedení na scénu upřesněn v závorce. Měsíc vydání či období, kdy dílo vycházelo časopisecky, a názvy periodik a nakladatelství jsou uvedeny v části Přílohy 2.

- Krásná hvězda* (*Ucukušii hoši*, 美しい星), román, 1962.
- Láska k vlasti* (*Júkoku*, 憂国), povídka, 1961; děj viz Přílohy 1.1.6.
- Maminka Hortenzie* (*Adžisai no haha*, 紫陽花の母), esej, 1967.
- Má technika psaní prózy* (*Watakuši no šósecu no hóhó*, 私の小説の方法), esej, 1954.
- Má výchova dětí* (*Waga ikudžiron*, わが育児論), esej, 1966.
- Markýza de Sade* (*Sado kóšaku fudžin*, サド侯爵夫人), divadelní hra, 1965; děj viz Přílohy 1.3.4.
- Mazanec* (*Budópan*, 葡萄パン), povídka, 1963; děj viz Přílohy 1.1.7.
- Meč* (*Ken*, 剣), povídka, 1963; děj viz Přílohy 1.1.9.
- Modré období* (*Ao no džidai*, 青の時代), román, 1950.
- Moře hojnosti* (*Hódžó no umi*, 豊饒の海), tetralogie, jednotlivé svazky viz *Jarní sníh*, *Splašení koně*, *Chrám úsvitu*, *Pět znamení úpadku anděla*.
- Moře v záři zapadajícího slunce* (*Umi to jújake*, 海と夕焼), povídka, 1955; děj viz Přílohy 1.1.3.
- Mučednická smrt svatého Šebastiána* (*Sei Sebasučan no džunkjó*, 聖セバスティアンの殉教), překlad hudební hry (společně s Ikedou Kótaróem), 1966.
- Mučednictví* (*Džunkjó*, 殉教), povídka, 1948; děj viz Přílohy 1.1.2.
- Mučení v růžích* (*Barakei*, 薔薇刑), fotografická sbírka (autorem Mišimových fotografií je Hosoe Eikó, 1963).
- Můj kamarád Hitler* (*Waga tomo Hittorá*, わが友ヒットラー), divadelní hra, 1968 (premiéra 1969); děj viz Přílohy 1.3.6.
- Nová teorie fašismu* (*Šinfaššizumuron*, 新ファシズム論), esej, 1954.
- Obrana kultury* (*Bunka bóeiron*, 文化防衛論), esej, 1968.
- Obrana kultury* (*Bunka bóeiron*, 文化防衛論), sbírka kritických esejí, 1969.
- Odpolední přívoz* (*Gogo no eikó*, 午後の曳航), román, 1963; děj Přílohy 1.2.6.
- Onnagata* (*Onnagata*, 女形), povídka, 1957; děj viz Přílohy 1.1.5.
- Opat chrámu Šiga a jeho láska* (*Šigadera šónin no koi*, 志賀寺上人の恋), povídka, 1954.
- Padesát otázek a padesát odpovědí Mišimy Jukia* (*Mišima Jukio-ši to no 50 mon 50 kotae*, 三島由紀夫氏との50問と50答), rozhovor, 1967.
- Poprvé ve francouzské televizi. Mladý mistr literárního světa Mišima Jukio* (*Furansu no terebi ni šošucuen. Bundan no wakadaišó Mišima Jukio-ši*, フランスのテレビに初出演一文壇の若大将三島由紀夫), rozhovor, 1966.
- Pět znamení úpadku anděla* (*Tennin gosui*, 天人五衰), román, 1971 (časopisecky 1970–1971); děj viz Přílohy 1.2.7.4.
- Po banketu* (*Utage no ato*, 宴のあと), román, 1960; děj viz Přílohy 1.2.5.
- Pojednání o Hajašim Fusaovi* (*Hajaši Fusao-ron*, 林房雄論), kritické pojednání, 1963.
- Potopený vodopád* (*Šizumeru taki*, 沈める滝), román, 1955.
- Pouť do Kumana* (*Mi-Kumano móde*, 三熊野詣), novela, 1965; děj viz Přílohy 1.1.10.
- Pozdrav lodi* (*Fune no aisacu*, 船の挨拶), divadelní hra, 1955.

Pro mladé samuraje (*Wakaki samurai no tame ni*, 若きサムライのために), sbírka esejí a rozhovorů (např. *Duchovní lekce pro mladé samuraje*, *Co si máme myslet o otázce Japonsko-americké bezpečnostní smlouvy?*, *Bunbu rjódo a filozofie smrti*), 1969.

Prodám svůj život (*Inoči urimasu*, 命売ります), román, 1968.

Příběh na mysu (*Misaki nite no monogatari*, 岬にての物語), povídka, 1947.

Rozkvetlý les (*Hanazakari no mori*, 花ざかりの森), novela, 1944 (časopisecky 1941).

Rokumeikan (*Rokumeikan*, 鹿鳴館), divadelní hra, 1956; děj viz Přílohy 1.3.2.

Sbírka moderních her nó (*Kindai nógakušú*, 近代能楽集), sbírka osmi divadelních her (např. *Dódžódži*, *Kantan* a *Sotoba Komači*), 1956.

Sedm mostů (*Hašizukuši*, 橋づくし), povídka, 1956; děj viz Přílohy 1.1.4.

Slunce a ocel (*Taijó to tecu*, 太陽と鉄), autobiografická esej, 1968 (časopisecky 1965–1968).

Smrt uprostřed léta (*Manacu no ši*, 真夏の死), povídka, 1952.

Smrt muže (*Otoko no ši*, 男の死), fotografická sbírka (autorem Mišimových fotografií je Šinojama Kišin), 1968.

Sněhobílá noc (*Džunapaku no joru*, 純白の夜), román, 1950.

Sotoba Komači (*Sotoba Komači*, 卒塔婆小町), hra nó, 1952; děj viz Přílohy 1.3.1.

Spisovatelovy prázdniny (*Šósecuka no kjúka*, 小説家の休暇), literárně-teoretická práce, 1955.

Splašení koně (*Honba*, 奔馬), román, 1969 (časopisecky 1967–1968); děj viz Přílohy 1.2.7.2.

Srpek měsíce jak luk (*Činsecu jumiharizuki*, 椿説弓張月), hra kabuki, 1969; děj viz Přílohy 1.3.8.

Středověk (*Čúsei*, 中世), novela, 1946 (časopisecky 1945–1946).

Tajná potěšení (*Higjó*, 秘楽), román, 1953 (časopisecky 1952–1953).

Terasa malomocného krále (*Raió no terasu*, 癩王のテラス), divadelní hra, 1969; děj viz Přílohy 1.3.7.

Termiště (*Široari no su*, 白蟻の巣), divadelní hra, 1955.

Touha po lásce (*Ai no kawaki*, 愛の渴き), román, 1950; děj viz Přílohy 1.2.2.

Úpadek rodu Suzaku (*Suzakuke no mecubó*, 朱雀家の滅亡), divadelní hra, 1967; děj viz Přílohy 1.3.5.

Učení Wang Jang-minga jako revoluční filozofie (*Kakumeitecugaku tošite no jómeigaku*, 革命哲学としての陽明学), filozofická esej, 1970.

Úvod do Hagakure (*Hagakure njúmon*, 葉隠入門), teoretické pojednání, 1967.

Úvod do teorie jednání (*Kódógaku njúmon*, 行動学入門), teoretické pojednání, 1970 (časopisecky 1969–1970).

Výstava Mišimy Jukia (*Mišima Jukio ten*, 三島由紀夫展), katalog k retrospektivní výstavě, 1970.

Zakázané barvy (*Kindžiki*, 禁色), román, 1951.

Záležitost Tatenokai (*Tatenokai no koto*, 楯の会のこと), esej, 1969.

Zažít Džieitai. Tajná 46 denní „vojenská služba“ (*Džieitai wo taiken suru. Jondžúrokkakan no hisokana „njútai“*, 自衛隊を体験する～46日間のひそかな「入隊」), rozhovor, 1967.

Zlatý pavilon (*Kinkakudži*, 金閣寺), román, 1956; děj viz Přílohy 1.2.4.

Zloději (*Tózoku*, 盗賊), román, 1948 (časopisecky 1947–1948).

Zpověď masky (*Kamen no kokuhaku*, 仮面の告白), román, 1949; děj viz Přílohy 1.2.1.

4. Seznam japonských periodik a nakladatelství, která publikovala tvorbu Mišimy Jukia

Akae (赤絵, *Červený obraz*), literární časopis, který založil Mišima s Azumou Fumihikem a Tokugawou Jošijasuem v roce 1942; časopis vycházel pouze rok, po předčasné Azumově smrti Mišima vydávání časopisu ukončil.

Asahi šinbun (朝日新聞, *Noviny Ranní slunce*) patří mezi pět nejvýznamnějších japonských deníků, noviny vydává od roku 1879 společnost *Asahi šinbunša*.

Asahi šinbunša (朝日新聞社), nakladatelství založené v roce 1879, jehož ústředí se nachází v Tokiu.

Ašetto fudžin gahóša (アシェット婦人画報社), vydavatelství časopisů, které vzniklo roku 1999 spojením společnosti *Ašetto firipakki džapan* (アシェット・フィリップキ・ジャパン, japonská pobočka francouzské společnosti Hachette Filipacchi Médias) a vydavatelství *Fudžin gahóša* (婦人画報社, založeno roku 1906 jako dceřiná společnost vydavatelství *Kindži gahóša*, 近時画報社, které vzniklo v roce 1905.)

Bančó šobó (番町書房), tokijské nakladatelství činné od konce 30. do poloviny 80. let 20. století.

Bidžucu šuppanša (美術出版社), tokijské nakladatelství založené v roce 1905.

Bungakukai (文学界, *Svět literatury*), významný literární měsíčník, který vydává od roku 1933 nakladatelství *Bungeišundžú*; nemá přímou souvislost se starším časopisem téhož jména, který vycházel v 90. letech 19. století.

Bungei (文藝, *Literární umění*), literární časopis, který vydává nakladatelství *Kawade šobó šinša*; vychází s pětiletou přestávkou od 30. let 20. století, původní měsíčník je od 80. let vydáván čtvrtletně.

Bungei bunka (文藝文化, *Literární kultura*), časopis, který vycházel od roku 1935 do roku 1944; členy redakční rady tohoto časopisu byli představitelé tzv. *Japonské romantické školy* (*Nihon rómanha*).

Bungei seiki (文芸世紀, *Literární století*), literární časopis vycházející v letech 1939–1946.

Bungeišundžú (文芸春秋, *Literární léta*), literární časopis, který vydává stejnojmenné nakladatelství od roku 1923.

Bungeišundžú (文芸春秋), tokijské nakladatelství založené v roce 1923; toto nakladatelství každoročně uděluje *Cenu Akutagawy Rjúnosukeho*, nejprestižnější literární cenu pro začínající autory.

Či to bara (血と薔薇, *Krev a růže*), časopis, který v letech 1968–1969 vydával krátce působící společnost *Tensei šuppan* (天声出版).

Čóbunša (潮文社), tokijské nakladatelství činné od 50. let 20. století.

Čúókóron (中央公論, *Postoj uprostřed*), literární měsíčník, který vydává nakladatelství *Čúókóronšinša* (dříve známé pod názvem *Čúókóron*); časopis vychází od roku 1899, jeho předchůdce, časopis *Hanseikai zaši* (反省会雑誌, *Časopis společnosti introspekce*), byl vydáván již od roku 1887.

Čúókóronšinša (中央公論新社), nakladatelství založené v roce 1886, dříve známé jako *Čúókóronša* (中央公論社); v roce 1999 nakladatelství získala společnost *Jomiuri šinbun* a původní jméno bylo změněno na *Čúókóronšinša*.

Fudžin gahó (婦人画報, *Dámský obrazový časopis*), časopis, který začalo v roce 1905 vydávat nakladatelství *Kindži gahóša*, v roce 1906 periodikum převzala dceřiná společnost *Fudžin gahóša*, v současné době vychází jako měsíčník v nakladatelství *Ašetto fudžin gahóša*.

Fudžin kóron (婦人公論, *Názory žen*), renomovaný dámský časopis, který vychází od roku 1916 do současnosti; měsíčník *Fudžin kóron* vydává nakladatelství *Čúókóronšinša* (dříve *Čúókóronša*).

Gendai (現代, *Současnost*), časopis, který vycházel v letech 1920–1946 v nakladatelství *Kódanša*.

Gendai šičóša (現代思潮社), tokijské nakladatelství založené v roce 1957, od roku 2000 používá název *Gendai šičóšinša* (現代思潮新社).

Gakušúin Hodžinkai zaši (学習院輔仁会雑誌, *Časopis společnosti Hodžinkai při Gakušúinu*), časopis studentské společnosti *Hodžinkai* (輔仁会), která vznikla v *Gakušúinu* v roce 1889.

Gunzó (群像, *Sousoši*), jeden z nejvýznamnějších japonských literárních měsíčníků, který vydává od roku 1946 nakladatelství *Kódanša*.

Hihjó (批評, *Kritika*), literárně-kritický časopis, který se soustředil především na moderní francouzské a britské autory, byl vydáván v letech 1939–1944.

Hakusuiša (白水社), tokijské nakladatelství založené v roce 1915.

Hóči šinbun (報知新聞, *Zpravodaj*), sportovní deník nakladatelství *Jomiuri šinbun*, vychází od roku 1894, dnes jsou tyto noviny vydávány pod názvem *Supócu hóči* (スポーツ報知, *Sportovní zprávy*).

Iwanami šoten (岩波書店), tokijské nakladatelství založené v roce 1913.

Jomiuri šinbun (読売新聞, *Noviny Jomiuri*) jeden z pěti nejvýznamnějších japonských deníků, který vychází od roku 1874.

Kawade šobó šinša (河出書房新社), tokijské nakladatelství založené v roce 1886, do roku 1957 bylo označováno jako *Kawade šobó* (河出書房).

Kódanša (講談社), v současné době největší japonské nakladatelství; ústředí této společnosti, která byla založena v roce 1909, se nachází v Tokiu.

Kóbunša (光文社), tokijské nakladatelství založené v roce 1945.

Magadžin hausu (マガジンハウス, název uváděn také jako *Magazine House*), tokijské nakladatelství založené původně pod názvem *Bondžinša* (凡人社) v roce 1945.

Mainiči šinbun (毎日新聞, *Každodenní noviny*), jeden z pěti nejvýznamnějších japonských deníků, který vydává stejnojmenná společnost; dnešní noviny *Mainiči šinbun* vznikly spojením dvou starších japonských deníků – *Tókjó Ničiniči šinbun* (東京日日新聞, *Tokijský deník*, 1872–1943) a *Ósaka Mainiči šinbun* (大阪毎日新聞, *Ósacké každodenní noviny*, 1876–1943).

Mainiči šinbunša (毎日新聞社), vydavatelství, jehož ústředí se nachází v Tokiu; společnost založená 1918 se stala nástupkyní starší společnosti vydávající noviny známé v současné době pod názvem *Mainiči šinbun*.

Nippon kjóbunša (日本教文社), tokijské nakladatelství založené v roce 1934.

Ningen (人間, *Člověk*), literární časopis, který založili v prosinci 1945 Kawabata Jasunari a Kume Masao; časopis vydávala v letech 1946–1951 společnost *Kamakura bunko* (鎌倉文庫).

Pokketo panči Oh! (ポケットパンチ Oh!, *Kapesní úder Och!*), měsíčník, který v letech 1968–1977 vydávalo nakladatelství *Magadžin hausu*.

Queen, britský časopis vycházející od roku 1862, který byl v roce 1970 spojen s časopisem *Harper's Bazaar UK* a v této podobě vycházel do roku 2005 pod názvem *Harpers & Queen*, v současné době je časopis publikován opět pod názvem *Harper's Bazaar UK*.

Ronsó džánaru (論争ジャーナル, *Časopis Polemika*), nepříliš známý pravicově zaměřený studentský časopis, který vycházel několik let od roku 1967.

Sakurai šoten (桜井書店), tokijské nakladatelství působící ve 40. – 50. letech 20. století.

Sandé Mainiči (サンデー毎日, *Nedělní Mainiči*), týdeník, který od roku 1922 vydává nakladatelství *Mainiči šinbunša*.

Sekai (世界, *Svět*), měsíčník, který vydává od roku 1945 nakladatelství *Iwanami šoten*.

Šičidžó šoin (七丈書院), tokijské nakladatelství činné ve 40. letech 20. století.

Šinčó (新潮, *Nová vlna*), literární měsíčník, který vydává nakladatelství *Šinčóša* od roku 1904.

Šinčóša (新潮社), tokijské nakladatelství založené v roce 1896.

Šinkóša (真光社) tokijské nakladatelství činné ve 40. letech 20. století.

Šokun! (諸君!, *Vážení!*), publicistický měsíčník, který vydávalo v letech 1969–2008 nakladatelství *Bungeišundžú*.

Šósecu Čúókóron (小説中央公論, *Beletrie Čúókóron*), literární časopis, který vydávalo nakladatelství *Čúókóronša* (dnešní *Čúókóronšinša*) na začátku 60. let.

Šúeiša (集英社), tokijské nakladatelství založené v roce 1925.

Šufu no tomo (主婦の友, *Přítel žen v domácnosti*), ženský měsíčník, který vydávalo v letech 1917–2008 nakladatelství *Šufu no tomoša*.

Šufu no tomoša (主婦の友社), vydavatelství založené v roce 1916, které se specializuje na časopisy určené ženám v domácnosti.

Šúkan Pureibói (週刊プレイボーイ, *Týdeník Playboy*), japonská verze amerického časopisu *Playboy*; v Japonsku časopis vydává od roku 1966 nakladatelství *Šúeiša*.

Šúkan Šinčó (週刊新潮, *Týdeník Šinčó*) časopis, který vydává nakladatelství *Šinčóša* od roku 1956.

Tókjó sógenša (東京創元社), tokijské nakladatelství založené roku 1954.

Umi (海, *Moře*), literární měsíčník, který v letech 1969–1995 vydávalo nakladatelství *Čúókóronša* (dnešní nakladatelství *Čúókóronšinša*).

Jmenný rejstřík

- Abe, Kóbó** (安部公房, 1924–1993, občanské jméno Abe Kimifusa, psáno stejnými znaky), japonský spisovatel, dramatik a scénárista. **32, 179**
- Agawa, Hirojuki** (阿川弘之, nar. 1920), japonský spisovatel a literární kritik, spoluzakladatel *Shromáždění japonské kultury* (*Nihon bunka kaigi*). **246**
- Akutagawa, Hiroši** (芥川比呂志, 1920–1981), nejstarší syn spisovatele Akutagawy Rjúnosukeho, do roku 1963 byl ředitelem divadelní společnosti *Bungakuza*, po odchodu z tohoto divadla založil vlastní divadelní společnost *Gekidan Kumo* (*Společnost Mrak*). **243**
- Akutagawa, Rjúnosuke** (芥川龍之介, 1892–1927), slavný japonský spisovatel, který zemřel vlastní rukou. Na Akutagawovu počest byla roku 1935 zřízena Akutagawova cena za literaturu pro mladé autory, Mišima Jukio byl od roku 1966 do své smrti členem výboru pro udělování této ceny. **168, 244, 253**
- Akvinský, Tomáš** (kol. 1225–1274), italský katolický filozof a scholastický teolog, roku 1323 byl kanonizován. **109, 110, 117**
- Alighieri, Dante** (1265–1321, občanským jménem Durante di Alighiero, obvykle označován jako Dante), italský básník a myslitel. **110**
- Arendt, Hannah** (1906–1975), politická myslitelka a publicistka, německá židovka, která nacismem uprchla do USA. **41, 54, 57, 58, 83, 104, 118, 127, 128, 129, 130**
- Aristotelés** ze Stageiry (384–322), řecký filozof, který svým encyklopedickým dílem položil základy mnoha věd. **35, 57, 105, 108, 112, 117, 120, 128, 157, 177**
- Arišima, Takeo** (有島武郎, 1878–1923), japonský spisovatel a literární kritik, který spáchal *šindžú* se svou vdanou milenkou. **168**
- Arita, Hačiró** (有田八郎, 1884–1965) japonský politik a diplomat, který třikrát zastával post ministra zahraničí; pro Mišimu se stal předobrazem protagonisty románu *Po banketu*, Arita ale po vydání tohoto díla v roce 1961 spisovatele zažaloval za porušení práva na soukromí, po několika letech politik soudní spor vyhrál. **242, 243**
- Augustin, Aurelius** (354–430, známý také jako sv. Augustin), latinský biskup a církevní učitel, jeden z nejvýznamnějších raně křesťanských filozofů a teologů. **109**
- Austin, John** (1911–1960), britský filozof jazyka, zakladatel teorie mluvních aktů. **13, 69, 70, 87**
- Azuma, Fumihiko** (東文彦, 1920–1943, občanským jménem Azuma Takaši, 東健), Mišimův o pět let starší přítel, který společně s Mišimou a Tokugawou Jošijasuem založil v roce 1942 časopis *Akae*, o rok později ale zemřel na tuberkulózu. **15, 237, 238, 253**
- Benedict, Ruth** (1887–1948), americká antropoložka a folkloristka, autorka Mišimovy oblíbené knihy věnované japonské kultuře *Chryzantéma a meč* (*The Chrysanthemum and the Sword*, 1946). **36**
- Benoist, Luc** (1893–1980), francouzský historik umění. **34, 128**
- Bertalanffy, Ludwig von** (1901–1972), rakouský biolog a filozof. **125**
- Bester, John** (nar. 1927), anglický japanolog, který se věnuje především překladům japonské beletrie. **248**
- Black, Max** (1909–1988), filozof ázerbájdžánského původu, který většinu svého života strávil v Británii a USA, věnoval se otázkám jazyka a umění, významný je především svým studiem metafor. **113**
- Blažek, Bohuslav** (1942–2004), český sociální ekolog, publicista, dramaturg a režisér. **121, 125, 127**
- Breitinger, Johann Jakob** (1701–1776), švýcarský spisovatel a filozof. **104**
- Buddha** (asi 564/3–484/3 př. Kr., vl. jm. Siddhártha Gautama, jap. Šaka, 釈迦), náboženský myslitel, zakladatel buddhismu. **46, 107**
- Camus, Albert** (1913–1960), francouzský filozoficky zaměřený spisovatel, dramatik a publicista. **17**
- Cicero, Marcus Tullius** (106–43 př. Kr.), římský řečník, politik a filozof. **109**
- Curtius, Michael Conrad** (1724–1802), německý filolog a historik. **111**
- Čermák, František** (nar. 1940), český lingvista, profesor působící na Karlově univerzitě. **124**
- D'Annunzio, Gabriele** (1863–1938), italský básník a spisovatel, proslavil se ale také jako válečník, který svými politickými názory ovlivnil Benita Mussoliniho (1883–1945). **245**
- Daneš, František** (nar. 1919), český lingvista. **89**
- Davidson, Donald** (1917–2003), americký filozof, který se věnoval především otázkám mysli, jazyka, jednání a komunikační interakci. **13, 34, 43, 114**
- Dazai, Osamu** (太宰治, 1909–1948), japonský spisovatel, který spáchal sebevraždu se svou milenkou. Pro Mišimu se stal Dazaiův neuspořádaný život a jeho smrt odstrašujícím příkladem toho, jak by neměl žít a zemřít umělec. **168, 238**
- De Condillac, Étienne Bonnot** (1715–1780), francouzský kněz a filozof, představitel osvícenectví. **111**

- Démétrios** z Faléru (asi 350–280 př. Kr., známý také jako Démétrios Falérský), řecký státník, řečník a filozof.**108**
- Descartes**, René (1596–1650), francouzský filozof, fyzik a matematik.**57**
- Dómoto**, Masaki (堂本正樹, nar. 1933), japonský dramatik, režisér a divadelní kritik, který se v roce 1965 podílel na krátkém filmu *Láska k vlasti* a v roce 1968 založil s Mišimou a Macuurou Takeem divadelní společnost *Romantické divadlo (Roman gekidžó)*.**246**
- Dostojevskij**, Fjodor Michajlovič (1821–1881), ruský spisovatel a filozof.**35**
- Draaisma**, Douwe (nar. 1953), holandský psycholog, který působí na Groningenské univerzitě (Rijksuniversiteit Groningen).**104, 113, 116**
- Du Bos**, Jean-Baptiste (1670–1742), francouzský spisovatel.**103**
- Džajavarman VII.** (asi 1125–1215, vládl asi 1181–1215), khmerský vládce, legendární dobyvatel a sjednotitel Kambodže, významný stavitel, mimo jiné i tvůrce slavného buddhistického chrámu Bajon.**64, 83, 231, 232**
- Džinzai**, Kijoši (神西清, 1903–1957), japonský spisovatel, překladatel, znalec ruské literatury a literární kritik, člen *Společnosti stromu v květináči (Hači no ki-kai)*.**240**
- Eco**, Umberto (nar. 1932), italský estetik, filosof, sémiolog a spisovatel.**125**
- Eifuku**, Mon'in (永福門院, 1271–1342), jedna z manželek japonského císaře Fušimiho (Fušimienno, 伏見天皇, 1265–1417), která po smrti svého manžela vstoupila do kláštera, začala se věnovat poezii a stala se slavnou básnířkou stylu *tanka*.**193, 194**
- Elgin**, Catherine, profesorka filozofie, která působí na Harvardské univerzitě**118**
- Eliade**, Mircea (1907–1986), religionista, filozof, historik, spisovatel a kritik rumunského původu, který od roku 1966 žil trvale v USA.**106**
- Erickson**, Milton Hyland (1901–1980), americký psychiatr činný od 30. do 60. let minulého století, jehož vliv je patrný i v současné psychoterapii.**113**
- Eurípides** (asi 480–406 př. Kr.), starořecký filozof, dramatik a básník.**84, 226**
- Faulkner**, William (1897–1962), americký spisovatel a básník, nositel Nobelovy ceny za literaturu (1949).**17**
- Foucault**, Michel (1926–1984), francouzský filozof, historik filozofie a psycholog, představitel strukturalismu a postmoderní filozofie.**18, 54, 57, 103, 125**
- Freud**, Sigmund (1856–1939), rakouský lékař a psychiatr, zakladatel psychoanalýzy.**113**
- Friedlander**, Eli, profesor filozofie na Telavivské univerzitě**44, 90, 96, 97**
- Fudžii**, Hiroaki (藤井浩明, nar. 1927), významný japonský filmový producent, který společně s Mišimou v roce 1965 produkoval film *Láska k vlasti*, režisér dokumentárního filmu *Dva dny s Mišimou Jukiem (Mišima Jukio no fucukakan, 三島由紀夫の二日間)*.**19, 20**
- Fudžiwara** no Šunzei (藤原俊成, 1114–1204), japonský šlechtic a básník**98**
- Fukuda** Cuneari (福田恆存, 1912–1994), japonský literární kritik, překladatel a dramatik, proslavil se především překlady her Williama Shakespeara; člen *Společnosti stromu v květináči (Hači no ki-kai)*.**81, 166, 240, 245, 249**
- Fukuda**, Noriko (富田紀子, nar. 1959, rozená Hiraoka Noriko, 平岡紀子), dcera Mišimy Jukia.**28, 242**
- Geisler**, Petr (1949–2009), český japanolog, kaligraf a novinář.**41**
- Goethe**, Johann Wolfgang (1749–1832), německý spisovatel, básník, dramatik, filozof, kritik, historik umění, biolog a stavitel.**37**
- Gorgiás** z Leontín (asi 483–375), řecký filozof a rétor, představitel sofistů**34, 39**
- Göring**, Hermann Wilhelm (1893–1946), německý nacistický politik, předseda říšského sněmu a zakladatel gestapa, který byl odsouzen během Norimberského procesu, popraven ale unikl spácháním sebevraždy**229, 230**
- Gottsched**, Johann Christoph (1700–1766), německý osvícenecký spisovatel, dramatik a literární kritik**111**
- Hagège**, Claude (nar. 1936), francouzský lingvista a orientalista.**44**
- Hagiwara**, Takao (萩原孝雄, nar. 1947), znalec moderní japonské literatury, který v současné době působí na amerických univerzitách.**141, 174**
- Hajaši**, Fusao (林房雄, 1903–1975, občanské jméno Gotó Tošio, 後藤寿夫), japonský spisovatel a literární kritik, který obdobně jako Mišima veřejně prezentoval své vlastenecké cítění.**28, 36, 37, 52, 77, 78, 81, 173, 243, 245, 249, 250**
- Hajaši**, Jóken (též Šóken, 林承賢, 1929–1956), novic kjótského chrámu Rokuondži, který zapálil japonskou národní kulturní památku *Kinkakudži (Zlatý pavilon)*; tento žhář se stal předobrazem pro protagonistu Mišimova románu *Zlatý pavilon*.**46**
- Haman**, Aleš (nar. 1932), český literární historik a kritik**117**
- Hasuda**, Zenmei (蓮田善明, 1904–1945), znalec japonské klasické literatury, člen *Japonské romantické školy (Nihon rómánha)* a redakční rady časopisu *Bungei bunka*; Hasuda spáchal

- sebevraždu po vyhlášení japonské kapitulace v roce 1945.....**238**
- Hašimoto**, Osamu (橋本治, nar. 1948), japonský spisovatel, dramatik, kritik, esejista, autor biografické knihy *Jaký člověk byl Mišima Jukio?* („*Mišima Jukio*“ towa nani mono datta no ka?, 2002).**145**
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich (1770–1831), německý filozof, jeden ze zakladatelů německého idealismu.**112, 120, 125**
- Hemingway**, Ernest (1899–1961), americký spisovatel, nositel Nobelovy ceny za literaturu (r. 1954), který pravděpodobně spáchal sebevraždu.....**17**
- Hérakleitos** z Efesu (asi 540–480 př. Kr.), řecký před Sokratovský myslitel.**62**
- Hirabajaši**, Taiko (平林たい子, 1905–1972, občanské jméno Hirabajaši Tai, 平林タイ), japonská sociálně zaměřená spisovatelka.**246**
- Hiraoka**, Azusa (平岡梓, 1894–1976), otec Mišimy Jukia.**15, 32, 236, 237**
- Hiraoka**, Čijuki (平岡千之, 1930–1996), mladší bratr Mišimy Jukia.....**236**
- Hiraoka**, Džótaró (平岡定太郎, 1863–1942), Mišimův dědeček z otcovy strany.....**236, 237**
- Hiraoka**, Ičiró (平岡威一郎, nar. 1962), syn Mišimy Jukia.**28, 243**
- Hiraoka**, Jóko (平岡瑤子, 1937–1995, rozená Sugijama Jóko, 杉山瑤子), manželka Mišimy Jukia **22, 32, 49, 241, 242, 244, 245, 248**
- Hiraoka**, Kimitake (平岡公威, 1925–1970), občanské jméno Mišimy Jukia.....
.....**12, 15, 24, 27, 29, 32, 42, 56, 59, 69, 175, 176, 178, 179, 182, 236, 237, 238, 239**
- Hiraoka**, Micuko (平岡美津子, 1928–1945), mladší sestra Mišimy Jukia.**236, 238**
- Hiraoka**, Nacu (平岡奈徒, 1876–1939, rodným jménem Nagai Nacu, 永井奈徒, zmiňována též jako Nacuko – 夏子), Mišimova babička z otcovy strany**236, 237**
- Hiraoka**, Noriko..... viz Fukuda, Noriko
- Hiraoka**, Šizue (平岡倭文重, 1905–1987, rodným jménem Haši Šizue, 橋倭文重), matka Mišimy Jukia **15, 17, 32, 236, 237, 245, 247**
- Hirschfeld**, Magnus (1868 – 1935), německý sexuolog známý svými výzkumy homosexuality, zakladatel berlínského *Sexuologického ústavu* (*Institut für Sexualwissenschaft*).**197**
- Hitler**, Adolf (1889–1945), německý nacistický politik, který je nejčastěji spojován s německým fašismem, 2. světovou válkou a holocaustem, vůdce Národně socialistické německé dělnické strany (NSDAP) a německý kancléř.
.....**105, 229, 230, 246, 250**
- Hlobil**, Tomáš (nar. 1965), germanista a bohemista, který se věnuje především teorii literatury a dějinám estetiky, jako profesor působí na Karlově univerzitě.**103, 112**
- Hobbes**, Thomas (1588–1679), anglický filozof, který je známý především svými pracemi věnovanými politické filosofii a etice.**110, 111**
- Hódžó** no Tokijori (北条時頼, 1227–1263)**47**
- Hosoe**, Eikó (細江英公, nar. 1933, občanským jménem Hosoe Tošihito, 細江敏廣), japonský fotograf a filmový producent, který je známý především svými provokativními eroticky laděnými fotografiemi či snímky zachycujícími lidskou konečnost; Hosoe je autorem fotografické publikace *Mučení v růžích*, v níž je zachyceno Mišimovo nahé tělo.....**243, 250**
- Hrabák**, Josef (1912–1987), český literární historik, teoretik a kritik, člen Pražského lingvistického kroužku.....**118, 120, 121**
- Iga**, Mamoru (nar. 1945), americký sociolog japonského původu, profesor působící na Kalifornské státní univerzitě (California State University); věnuje se mimo jiné problematice japonské sebevraždy, autor knihy *Osten chryzantémy* (*The Thorn in the Chrysanthemum*).**32, 168**
- Ikedá**, Kótaró (池田弘太郎), japonský znalec a překladatel italské a francouzské literatury, společně s Mišimou přeložil hudební hru *Mučednická smrt svatého Šebastiána* (*Le martyre de Saint Sébastien*, 1911) od Gabriela d'Annunzia.....**245, 250**
- Ingarden**, Roman (1893–1970), polský filozof, estetik a literární teoretik**102**
- Inoki**, Masamiči (猪木正道, nar. 1914), významný japonský politolog, emeritní profesor Kjótské univerzity (Kjóto daigaku).**247, 249**
- Inoue** Tecudžiró (井上哲次郎, 1855–1944), japonský filozof a pedagog, který uvedl do Japonska německý idealismus.**86**
- Inoue**, Jasuši (井上靖, 1907–1991), japonský spisovatel, básník a esejista, spoluzakladatel *Shromáždění japonské kultury* (*Nihon bunka kaigi*).**246**
- Išikawa**, Džun (石川淳, 1899–1987, občanské jméno Išikawa Kijoši, psáno stejnými znaky), japonský spisovatel, překladatel a literární kritik**32**
- Itó**, Sei (伊藤整, 1905–1969, občanským jménem Itó Hitoši, psáno stejnými znaky), japonský spisovatel, překladatel, literární kritik a znalec japonské literatury**246**
- Jakobson**, Roman (1896–1982), významný ruský lingvista a literární teoretik, představitel strukturalismu, který se podílel na založení *Pražského lingvistického kroužku*...**118, 119, 121**
- Jamada**, Munemucu, japonský filozof, kritik Tanabe Hadžimeho**181**

- Jamamo**, Cunetomo (山本常朝, 1659–1719, také Jamamoto Džóčó, psáno stejnými znaky), slavný samuraj rodu Nabešima, autor spisu *Co bylo slyšet ve stínu listí* (*Hagakure kiki-gaki*, asi 1716), k němuž Mišima napsal rozsáhlý komentář. **29, 38, 50, 64, 76, 80, 172**
- Jamoto**, Takeru no mikoto (日本武尊, zřejmě přelom 1. a 2. století), bájný japonský hrdina, podle kroniky Kodžiki syn císaře Keikóa (景行天皇, Keikó tennó, vládl údajně 71–133); zabil řadu nepřátel svého otce, nakonec ale onemocněl a předčasně zemřel **234**
- Johnson**, Mark (nar. 1949), filozof a kognitivní vědec, který působí na Oregonské univerzitě (University of Oregon), proslavil se zejména svým výzkumem metafor. **115, 122, 123, 124, 134**
- Jošida**, Ken'iči (吉田健一, 1912–1977), japonský spisovatel, překladatel a literární kritik, člen *Společnosti stromu v květináči* (*Hači no ki-kai*). **240**
- Jošida**, Kenkó (吉田兼好, 1283? – 1350), japonský buddhický mnich a autor **41**
- Jošikawa**, Icudži (吉川逸治, 1908–2002), japonský historik umění, který působil např. na Tokijské univerzitě, a překladatel, člen *Společnosti stromu v květináči* (*Hači no ki-kai*) **240**
- Jung**, Carl Gustav (1875–1961), švýcarský psychiatr a významný myslitel, zakladatel analytické psychologie. **45, 58, 74, 77, 82**
- Kalnická**, Zdeňka (nar. 1953) filozofka, estetička a překladatelka, která působí na Karlově univerzitě **44**
- Kamo** no Čómei (鴨長明, 1155–1216), japonský spisovatel a básník **41**
- Kan'ami**, Kijocugu (観阿弥清次, 1333–1384), japonský dramatik, divadelní principál a herec divadla nó, autor hry *Sotoba Komači*, která se stala podkladem pro Mišimovu stejnojmennou hru *nó*. **220**
- Kant**, Immanuel (1724–1804), představitel německé klasické filozofie, jeden z nejvýznamnějších západních myslitelů. **103, 112**
- Kawabata**, Jasunari (川端康成, 1899–1972), první japonský spisovatel, který dostal Nobelovu cenu za literaturu (r. 1968); Kawabata se s Mišimou setkal poprvé v roce 1946, pomohl mu proniknout do literárního světa a až do jeho smrti mladšího spisovatele podporoval a vysoce oceňoval jeho tvorbu. Mišimova smrt na Kawabatu hluboce zapůsobila, sám zřejmě spáchal sebevraždu o dva roky později. **91, 156, 168, 238, 239, 240, 246, 255**
- Keene**, Donald (nar. 1922), americký znalec japonské literatury a kultury, emeritní profesor Kolumbijské univerzity (Columbia University), Mišimův přítel a překladatel jeho děl. **24, 26, 126, 172, 241, 242, 243, 245**
- Ki** no Curajuki (紀貫之, 868?–945?), básník, teoretik poezie, učenec, guvernér **109**
- Kišida**, Kunio (岸田國士, 1890–1954), japonský spisovatel a dramatik, který je považován za jednoho ze zakladatelů moderního japonského dramatu; od roku 1955 je v Japonsku udělována cena za dramatické dílo, která nese Kišidovo jméno. **241**
- Kjokutei, Bakin (曲亭馬琴, 1767–1848, občanským jménem Takizawa Okikuni, 滝沢興邦), japonský spisovatel, básník haikai, autor zábavných románů gesaku; Mišima Jukio na základě Bakinova románu *Spek měsíce jak luk* (*Jumiharizuki*) vytvořil stejnojmennou hru pro divadlo *kabuki*. **233**
- Komači** viz Óno no Komači
- Konfucius** (孔子, asi 551–479 př. Kr., čín. Kchung-c', vl. jménem Kchung Čiou, jap. Kóši), zakladatel první filosofické školy v Číně, jejíž učení značně ovlivnilo také Koreu a Japonsko. **107**
- Král**, Oldřich (nar. 1930), český sinolog a překladatel, který se věnuje především čínskému myšlení a starší čínské literatuře, profesor působící na Karlově univerzitě. **115, 122**
- Krouský**, Ivan (1933–2007), český japanolog a překladatel japonské literatury. **245**
- Krupa**, Viktor (nar. 1936), slovenský lingvista a orientalista. **118, 124**
- Krupp**, Gustav (1870–1950), německý průmyslník z Essenu, majitel průmyslového koncernu, jehož firma dodávala válečný materiál za obou světových válek, během 2. světové války využívala dělníky k nuceným pracím; Gustav Krupp měl být souzen Norimberským tribunálem, soudu ale nakonec unikl kvůli svému zdravotnímu a duševnímu stavu. **229, 230**
- Kume**, Masao (久米正雄, 1891–1952), japonský spisovatel, dramatik a básník, společně s Kawabatou Jasunarim založil v roce 1945 časopis *Ningen*. **255**
- Kučka**, Karol (nar. 1951), slovenský japanolog ... **106**
- Lakoff**, George (nar. 1941), americký kognitivní lingvista a profesor lingvistiky na Kalifornské univerzitě (University of California), proslavil se zejména svým výzkumem metafor. **115, 122, 123, 124, 134**
- Landsberg**, Paul Ludwig (1901–1944), německý filozof věnující se především otázkám etiky, který zahynul v koncentračním táboře Sachsenhausen. **65, 78, 84**
- Lao-c'** (老子, asi 5. stol. př. Kr. 'Starý mistr', jap. Róši), čínský učenec, zakladatel taoismu. **107**

- Launay**, Anne-Prospère de (1751–1781), mladší sestra Renée Pélagie de Sade.....**225, 226**
- Lautréamont**, Comte de (1846–1870, občanským jménem Isidore Lucien Ducasse), předčasně zesnulý francouzský spisovatel, autor knihy *Zpěvy Maldororovy* (*Les Chants de Maldoror*, 1869).**190**
- Lebra**, Takie Sugiyama (nar. 1930), americká antropoložka japonského původu, která se zabývá japonskou společností, emeritní profesorka Havajské univerzity (University of Hawai'i).**91**
- Lessing**, Gotthold Ephraim (1729–1781), německý filozof, spisovatel, dramatik, básník a literární kritik.**104**
- Levý**, Jiří (1926–1967), český literární historik a teoretik překladu.**120**
- Líman**, Antonín V. (nar. 1932), japanolog, překladatel a znalec japonské literatury, emeritní profesor Torontské univerzity (University of Toronto).....**36, 165, 171**
- Locke**, John (1632–1704), anglický filozof a lékař, představitel britského empirismu.....**110, 111**
- Longos** (zřejmě přelom 2. a 3. stol.), řecký spisovatel, autor milostného románu *Dafnis a Chloé*.**199**
- MacArthur**, Douglas (1880–1964), americký armádní generál, vrchní velitel spojeneckých sil během poválečné okupace Japonska.....**18**
- Macumoto**, Tóru (松本徹, nar. 1933), japonský literární kritik, novinář, vysokoškolský pedagog, v současné době ředitel *Literárního památníku Mišimy Jukia* (*Mišima Jukio bungakukan*), autor několika knih věnovaných Mišimovi, např. *Mišima Jukio. Chronologie spisovatele* (*Mišima Jukio. Nenpjó sakka dokuhon*, 1990).....**167, 181**
- Macuura**, Takeo (松浦竹夫, 1926–1998), japonský divadelní a filmový režisér; v roce 1963 opustil společně s Mišimou divadelní společnost *Bungakuza* a v následujícím roce se podílel na založení společnosti *NLT*, v roce 1968 opouští i společnost *NLT* a s Mišimou a Dómotem Masakim zakládají *Romantické divadlo* (*Roman gekidžó*).**32, 246**
- Magoroku**, Kanemoto (孫六兼元, 16. stol.), známý také pod přezdívkou Seki no Magoroku (関の孫六), slavný japonský mečíř, který zhotovil zbraň, jímž Mišimův sekundant setnul spisovatelovi hlavu.**17**
- Maine**, Henry James Sumner (1822–1888), anglický teoretik práva a historik, předchůdce moderní sociologie práva.**75**
- Makino**, Šin'iči (牧野信一, 1896–1936), japonský spisovatel píšící především romány v první osobě (*šišósecu*), který spáchal sebevraždu.**168**
- Man**, Paul de (1919–1983), literární teoretik**114**
- Mann**, Thomas Paul (1875–1955), německý spisovatel, držitel Nobelovy ceny za literaturu (1929).**35, 37, 60**
- Marks**, Alfred H., americký literární historik, překladatel Mišimova díla.**246, 247**
- Mašita**, Kanetoši (益田兼利, 1913–1973), velící důstojník japonských *Sil sebeobran* (*Džieitai*), v jehož pracovně Mišima Jukio a Masakacu Morita spáchali sebevraždu.**20**
- McMullin**, Ernard (1924–2011), irský katolický kněz a filozof žijící převážně v USA, který se věnoval především filozofii vědy.**112**
- Meidži tennó** (明治天皇, 1852–1912), japonský císař, který vládl v letech 1868–1912.**221**
- Menke**, Bettine (nar. 1957), německá literární vědkyně.**114**
- Menke**, Christoph (nar. 1958), německý filozof a germanista.**114**
- Miller**, Arthur (nar. 1940), kognitivní vědec, emeritní profesor historie a filozofie vědy na University College London.**116**
- Minamoto** no Tametomo (源為朝, 1139 – asi 1170), slavný japonský válečník podporující císaře Sutokua, po porážce tohoto císaře dožil život ve vyhnanství; legendární postava Tametoma se objevuje i v japonské literatuře, tento válečník je i hlavním hrdinou Mišimovy hry *Srpek měsíce jak luk*.**105, 233, 235**
- Miwa**, Masaši (三輪正, nar. 1926), japonský filozof a historik filozofie, který působil na Ósacké univerzitě (Ósaka daigaku).....**33, 48, 154**
- Montreuil**, Marie-Madeleine Masson de Plissay, Dame Cordier de Launay de (1741–1810, známá jako Madame de Montreuil), matka Renée de Sade.....**225, 226**
- Mori**, Ógai (森鷗外, 1862–1922, občanským jménem Mori Rintaró, 森田太郎), japonský spisovatel, básník, dramatik, kritik, překladatel, vojenský lékař a vládní úředník.**82**
- Morita**, Masakacu (森田必勝, 1945–1970), studentský vůdce *Tatenokai*, který spáchal *seppuku* společně s Mišimou Jukiem.**21, 167, 170, 247**
- Morris**, Ivan (1925–1976), britský japanolog, Mišimův přítel a překladatel jeho díla.**85, 242**
- Muchová**, Ludmila (nar. 1953), česká psycholožka, věnuje se především náboženské pedagogice, působí na Jihočeské univerzitě.....**126**
- Nabešima**, Micušiige (鍋島光茂, 1632–1700), daimjó, jehož vazalem byl Jamamoto Cunetomo; Nabešima Micušiige je známý především svým zákazem džunši (sebevraždy, kterou samuraj následoval ve smrti svého pána).**29**
- Nakadžima**, Nobujuki (中島信文, nar. 1947), autor knihy *Genealogie smrti v moderní japonské literatuře. Incident Mišimy Jukia – nová teorie*

- (*Nihon kindai bungaku ši no keifu. Šinsecu – Mišima Jukio džiken*, 2002) **24, 41, 86, 167, 170, 171, 172**
- Nakamura**, Micuo (中村光夫, 1911–1988, občanským jménem Koba Ičiró, 木庭一郎), japonský spisovatel, dramatik a literární kritik, člen *Společnosti stromu v květináči* (*Hači no ki-kai*). **240**
- Nakonečný**, Milan (nar. 1932) český psycholog a vysokoškolský pedagog. **89**
- Napier**, Susan Jolliffe, americká japanoložka věnující se japonské literatuře a kultuře, působí na univerzitě Tufts (Tufts University). **22, 61, 166**
- Nathan**, John (nar. 1940), japanolog a překladatel, profesor Kalifornské univerzity (University of California), který se věnuje japonské literatuře, kultuře a kinematografii; s Mišimou byl v úzkém kontaktu v letech 1964–1965, je autorem knihy *Mišima: Životopis* (*Mishima: Biography*, 1974). **25, 171, 244**
- Neruda**, Pablo (1904–1973, občanským jménem Ricardo Eliezer Neftalí Reyes Basoalto), chilský básník a politik, nositel Nobelovy ceny za literaturu (1971). **17**
- Neustupný**, Jiří V. (nar. 1933), japanolog a lingvista českého původu, emeritní profesor Monashské univerzity (Monash University). **89**
- Nibuja**, Takaši (丹生谷貴志, nar. 1954), japonský literární kritik a filozof, který vyučuje na Kóbské univerzitě cizích jazyků (Kóbeši gaikokugo daigaku) komparatistiku a mezinárodní vztahy, autor knihy *Mišima Jukio a Foucault. Úvahy o „nebytí“* (*Mišima Jukio to Fúkó. „Fuzai“ no šikó, 三島由紀夫とフーコー〈不在〉の思考*). **18, 30, 143, 160, 182**
- Nietzsche**, Friedrich Wilhem (1844–1900), německý filozof a klasický filolog, jeden z nejvýznamnějších moderních myslitelů. **35, 43, 58, 62, 73**
- Niši**, Amame (西周, 1829–1897), filozof a spisovatel, jenž se zabýval především britským empirismem, často bývá označován za zakladatele moderní japonské filozofie. **53**
- Nišida**, Kitaró (西田幾多郎, 1870–1945), zakladatel tzv. Kjótské školy, nejvýznamnější japonský filozof, který vytvořil ucelený filozofický systém, v němž se prolínají východní a západní myšlenkové tradice. **49, 79**
- Nitobe**, Inazó (新渡戸稲造, 1862–1933), japonský spisovatel, pedagog, ekonom, diplomat a politik, který se proslavil především svým anglicky psaným spisem *Bušidó: Duše Japonska* (*Bushido: The Soul of Japan*, 1900). **38, 74**
- Novák**, Miroslav (1924–1982), český japanolog, znalec japonské literatury a překladatel. **41, 243**
- Okakura**, Tenšin (岡倉天心, 1862–1913, občanským jménem Okakura Kakuzó, 岡倉覚三), japonský myslitel, který se ve svých anglicky psaných spisech snažil představit japonskou kulturu Západu. **37**
- Okuno**, Takeo (奥野健男, 1926–1997), japonský literární kritik a historik literatury, Mišimův přítel, autor knihy *Legenda Mišima Jukio* (*Mišima Jukio no densecu*, 1993). **26, 168, 182**
- Óno** no Komači (小野小町, 9. století), japonská básnířka, jediná žena ve skupině tzv. šesti básnických géníů (*rokkasen*); v Japonsku se stala symbolem krásné ženy, její postava ožívá v několika hrách nó, stala se i protagonistkou Mišimovy jednoaktové hry nó s názvem Sotoba Komači. **220, 221, 240, 251**
- Óoka**, Šóhei (大岡昇平, 1909–1988), japonský spisovatel, literární kritik, překladatel a znalec francouzské literatury, člen *Společnosti stromu v květináči* (*Hači no ki-kai*). **240**
- Óšio**, Heihačiró (大塩平八郎, 1793–1837), samuraj a neokonfuciánský učenec, stoupenec Wang Jang-mina, který po neúspěšném povstání, v jehož čele stál, spáchal sebevraždu. **50, 85, 86**
- Otabe**, Tanehisa (小田部胤久, nar. 1958), estetik působící na Tokijské univerzitě, patří mezi nejznámější japonské myslitele, kteří se v současné době zabývají metaforou z hlediska teorie poznání. **104, 119**
- Parsons**, Talcott (1902–1979), americký sociolog **83**
- Peirce**, Charles Sanders (1839–1914), americký filozof, matematik a logik, tvůrce koncepce triadického dělení znaku na ikony, indexy a symboly. **112**
- Peregrin**, Jaroslav (nar. 1957), logik a filozof, v současné době působí ve Filozofickém ústavu AV ČR a na Univerzitě Hradec Králové. **13, 34**
- Petrů**, Eduard (1928–2006), český literární historik a literární vědec. **120, 121, 122**
- Pinguet**, Maurice (1929–1991), francouzský japanolog, autor knihy *Dobrovolná smrt v Japonsku* (*La Mort Volontaire au Japon*, 1984). **21, 68, 82**
- Platón** (427–347), řecký filozof, pedagog a matematik, zakladatel athénské Akademie, jeden z nejvýznamnějších myslitelů v dějinách. **34, 57, 80, 104, 108**
- Protágorás** z Abdér (481–410 př. Kr.), řecký filozof a rétor. **108, 124**
- Quintilianus**, Marcus Fabius (kol. 35–100), římský řečník a učitel rétoriky. **108, 109, 120, 122**
- Radiguett**, Raymond (1903–1923), předčasně zesnulý francouzský spisovatel, básník a dramatik. **106**
- Radman**, Zdravko (nar. 1951), chorvatský vědec, který se věnuje především filozofii jazyka a kognitivní lingvistice, profesor působící

- na Záhřebské univerzitě (Sveučilište u Zagrebu).**116**
- Rankei** Dórxú (蘭溪道隆, 1213–1278, čínský Lan-ch'í Tao-lung, posmrtný titul Daikaku zendži 大覚禪師, zenový mistr Daikaku), čínský zenový mistr, který roku 1246 připlul do Japonska, zakladatel kamakurského chrámu Kenčódži.**47, 141, 186**
- Remarque**, Erich Maria (1898–1970, občanským jménem Erich Paul Remarque), německý protiválečně zaměřený spisovatel.**17**
- Richards**, Ivor Armstrong (1893–1979), anglický filozof, básník a literární kritik, jeden ze zakladatelů moderního psychologicky zaměřeného literárního kriticismu.**113**
- Richie**, Donald (nar. 1924–2013), americký spisovatel a znalec japonského filmu.**21**
- Rilke** Rainer Maria (1875–1926, celým jménem René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke), německy píšící básník, spisovatel, dramatik a překladatel, který pocházel z rodiny pražských Němců.**173**
- Röhm**, Ernst (1887–1934), německý vojenský důstojník, zakladatel a vůdce jednotek SA (*Sturmabteilung*, 'Úderné oddíly'), blízký přítel Adolfa Hitlera, který byl na Hitlerův příkaz zavražděn společně s dalšími vedoucími představiteli SA během tzv. 'noci dlouhých nožů'.**229, 230**
- Sade**, Renée de Renée Pélagie de, (1741–1810, rozená Renée Pélagie de Montreuil), manželka Alphonse de Sade.**225, 226, 244, 250**
- Saeki**, Šóiči (佐伯彰一, nar. 1922), japonský literární kritik a znalec anglické literatury, emeritní profesor Tokijské univerzity.**23, 170**
- Saitó**, Šigeta (斎藤茂太, 1916–2006), psychiatr a esejista, bratr slavného spisovatele Saitóa Sókichiho (斎藤宗吉, nar. 1927) známého pod pseudonymem Kita Morio (北杜夫).**170**
- Sargent**, Geoffrey W (1923–1976), anglický japanolog a překladatel Mišimova díla.**242**
- Sató**, Eisaku (佐藤栄作, 1901–1975), japonský premiér, první Japonec, který obdržel Nobelovu cenu míru (1974).**167**
- Scott-Stokes**, Henry (nar. 1938), britský novinář, Mišimův přítel a autor biografické knihy *Život a smrt Jukia Mišimy (The Life and Death of Yukio Mishima)*, 1974).**17, 32, 73, 182**
- Searle**, John (nar. 1932), americký filozof jazyka, který je spojovaný především s teorií mluvních aktů.**13, 96, 122**
- Sei**, Šónagon (清少納言, 966–1017), japonská dvorní dáma a spisovatelka.**41**
- Shakespeare**, William (1564–1616), anglický dramatik a básník.**111**
- Schopenhauer**, Arthur (1788–1860), německý filozof, který svými myšlenkami ovlivnil řadu moderních myslitelů.**112, 117**
- Sókrates** (469–399 př. Kr.), řecký filozof věnující se především etické problematice.**108**
- Starrs**, Roy (nar. 1946), japanolog britského původu věnující se japonské literatuře, přednáší na Otagské univerzitě (University of Otago, Nový Zéland), autor knihy *Smrtelná dialektika. Sex, násilí a nihilismus ve světě Jukia Mišimy (Deadly Dialectics. Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima)*, 1994).**82, 170**
- Steinbeck**, John Ernst (1902–1968), americký spisovatel, nositel Nobelovy ceny za literaturu (1962).**17**
- Strasser**, Gregor (1892–1934), německý nacistický politik, spoluzakladatel **NSDAP** (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, Národně socialistická německá dělnická strana*), který byl na Hitlerův příkaz zavražděn během tzv. 'noci dlouhých nožů'.**229**
- Sugijama**, Jasuši (杉山寧, 1909–1993), japonský malíř, který se věnoval tzv. malbě japonského stylu (*nihonga*), tchán Mišimy Jukia.**241**
- Sulzer**, Johann George (1720–1779), švýcarský teolog a filozof, který působil především v Německu.**111, 112**
- Sutoku tennó** (崇徳天皇, 1119–1164), údajně 75. japonský císař (vládl 1123–1142); po tzv. Nepokojích éry Hógen (Hógen no ran) byl excísař Sutoku poslán do exilu do Širamine v provincii Sanuki, kde žil až do své smrti.**233, 234**
- Suzuki**, Daiseicu Teitaró (鈴木大拙貞太郎, 1870–1966), japonský filozof, buddholog, překladatel a popularizátor buddhismu, který se obracel především na západní publikum.**44, 45, 62**
- Sv. Šebastián** zemřel zřejmě 288), důstojník římské císařské armády, který byl za svou křesťanskou víru umčen císařem Diokleciánem (asi 244–312); stal se jedním z nejuctívanějších katolických světců.**245, 250**
- Šimizu**, Fumio (清水文雄, 1903–1998), Mišimův učitel japonské literatury na *Gakušúinu*, později se stal profesorem na Hirošimské univerzitě; Šimizu byl členem redakční rady časopisu *Bungei bunka* a zasloužil se o uveřejnění novely *Rozkvetlý les* v tomto časopise, po poradě se svým učitelem budoucí spisovatel zvolil i svůj pseudonym Mišima Jukio.**15, 237**
- Šinojama**, Kišin (nar. 1940, 篠山紀信, skutečným jménem Šinojama Mičinobu, psáno stejnými znaky), japonský fotograf, autor snímků v publikaci *Smrt člověka*, na nichž Mišima Jukio představuje různé druhy smrti.**246, 251**
- Šókjokusai**, Tenkacu (松旭斎天勝, 1886–1944, občanským jménem Nagai Kacu, 中井かつ), slavná japonská kouzelnice, která předváděla západní magii.**91**

- Švarcová**, Zdenka (nar. 1942), česká japanoložka, překladatelka, znalkyně japonské literatury, lingvistka, profesorka působící na Karlově univerzitě. **98, 107, 123**
- Takahaši**, Bundži (高橋文二, nar. 1938), emeritní profesor japonské literatury na Univerzitě Komazawa (Komazawa daigaku), autor knihy *Svět Mišimy Jukia. Sen o předčasné smrti a estetika nebytí (Mišima Jukio no sekai. Jósei no jume to fuzai no bigaku*, 1989). **142, 170**
- Taširo**, Curamoto (田代陣基, 1678–1748), samuraj, který zapsal spis Hagakure, jenž mu diktoval Jamomoto Cunetomo. **29**
- Tokugawa**, Jošijasu (徳川義恭, 1921–1949), mladý literát, který společně s Mišimou Jukiem a Azumou Fumihikem založil časopis *Akae*. Po absolvování *Gakušúinu* Tokugawa vystudoval estetiku a dějiny umění na Tokijské univerzitě, krátce před svými 29. narozeninami ale zemřel na subakutní infekční endokarditidu. Mišima s Tokugawou udržoval styky až do jeho předčasné smrti. **237, 253**
- Učida**, Masanori (内田賢徳, nar. 1947), japonský lingvista věnující se především staré japonštině a výzkumu básnické sbírky *Manjóšú*, který působí na Kjótské univerzitě **117, 124**
- Vaňková**, Irena (nar. 1962), kognitivně a kulturně orientovaná česká lingvistka **13, 57, 65, 90, 104, 130, 145**
- Vico**, Giambattista (1668–1744, také Giovanni Battista Vico), italský filozof, historik a právník. **111, 124**
- Viewegh**, Josef (1928–2003), český psycholog, který se věnoval problematice sebevraždy a psychologii umělecké literatury. **120**
- Wang** Jang-ming (王陽明, 1472–1529, jap. Ójómei), čínský neokonfuciánský myslitel a státník, z jehož učení Mišima Jukio čerpal své přesvědčení, že činům má být dána přednost před teoretizováním **50, 85, 86, 213, 247, 251**
- Watanabe**, Minoru (渡辺実, nar. 1926), japonský lingvista **113, 120**
- Weatherby**, Meredith (1914–1997), americký vydavatel, který prožil velkou část života v Japonsku, Mišimův známý a překladatel jeho díla. **241, 242**
- Wellek**, René (1903–1955), americký literární vědec českého původu **118**
- Wild**, Oscar (1854–1900), irský spisovatel, dramatik a básník. **242**
- Winkelhöferová**, Vlasta (nar. 1932), česká japanoložka a překladatelka. **106**
- Wittgenstein**, Ludwig Josef Johann (1889–1951), rakouský filozof, jeden z nejvýznamnějších myslitelů 20. století **66, 90, 96, 97, 98**
- Yourcenar**, Marguerite (1903–1987, občanským jménem Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine Cleenewerck de Crayencour), francouzská spisovatelka a literární kritička, autorka knihy *Mišima. Vize prázdnoty (Mishima ou la vision du vide*, 1980). **22, 166**
- Zuska**, Vlastimil (nar. 1951), český filozof a estetik **105**

Použitá literatura a prameny

- Akvinský, Tomáš, 1949:** *Suma teologická*, Olomouc: Krystal, přeložili Antonín Čala a kolektiv, ISBN není uvedeno.
- Alighieri, Dante, 1969:** *Nový život*, Praha: Československý spisovatel, z italštiny přeložil Jan Vladislav, ISBN není uvedeno.
- Arendtová, Hannah, 2001:** *Život ducha I: Myšlení*, Praha: Aurora, z angličtiny přeložil Jan Lusk, ISBN 80-7299-041-1.
- Aristotelés, 1948:** *Rétorika. Nauka o řečnictví a slohu*, Praha: Jan Laichter, z řečtiny přeložil Antonín Kříž, ISBN není uvedeno.
- **1996:** *Poetika*, Praha: Svoboda, z řečtiny přeložil Milan Mráz, ISBN 80-205-0295-5.
- Austin, John Langshaw, 2000:** *Jak udělat něco slovy*, Praha: Filosofie, z angličtiny přeložili Jiří Pechar a kol., ISBN 80-7007-133-8.
- Benedict, Ruth, 2003:** *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Boston, Rutland, Tokyo: Tuttle Publishing, ISBN 4-8053-0671-8.
- Benoist, Luc, 1995:** *Znaky, symboly a mýty*, Praha: Victoria Publishing, z francouzštiny přeložil Zdeněk Hrbata, ISBN 80-85865-49-1.
- Bertalanffy, Ludwig von, 1972:** *Člověk – robot a myšlení: psychologie v moderním světě*, Praha: Svoboda, z angličtiny přeložil Jan Kamarýt, ISBN není uvedeno.
- Bester, John, 1990:** *Preface* in Mishima (1990a), s. VII–XII.
- Blažek, Bohuslav (2003):** *Theatrum mundi, aneb, Jak nám vládnou metafora a metonymie* in *Orghast 2004*, Praha: Pražská scéna (s. 27–30).
- Blocker, H. Gene; Starling, Christopher I., 2001:** *Japanese Philosophy*, Albany (USA): State University of New York, ISBN 0-7914-5020-1.
- Buchwald, Dagmar, 1999:** *Intencionalita, vnímání, představa, ne-určitost* in Pechlivanos (1999), s. 305–316.
- Campbell, Joseph, 2000:** *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků*, Praha: Portál, z angličtiny přeložila Hana Loupová, ISBN 80-7178-354-4.
- Condillac, Étienne Bonnot de, 1974:** *Esej o původu lidského poznání*, Praha: Academia, z francouzštiny přeložila Jiřina Otáhalová-Popelová, ISBN není uvedeno.
- Čechová, Marie a kol., 2000:** *Čeština – řeč a jazyk*, Praha: ISV, ISBN 80-85866-57-9.
- Čermák, František, 1994:** *Jazyk a jazykověda*, Praha: Pražská imaginace, ISBN 80-7110-149-4.
- Černý, Jiří, 1996:** *Dějiny lingvistiky*, Olomouc: Votobia, ISBN 80-85885-96-4.
- Daneš, František, 1999:** *Jazyk a text I. Výbor z lingvistického díla Františka Daneše, část I.*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, vědecký redaktor Oldřich Uličný, ISBN 80-85899-70-1.
- Davidson, Donald, 2001a:** *Inquiries into truth and interpretation*, Oxford: Oxford University Press, ISBN 0-19-9246629-7. Obsahuje statě *Thought and Talk* (s. 155–170) a *What Metaphors Mean* (s. 245–264).
- **2001b:** *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford: Oxford University Press, ISBN 0-19-823753-7. Obsahuje statě *Empirical Content* (s. 159–175), *Epistemology Externalized* (s. 193–204), *Knowing One's Own Mind* (s. 15–38), *The Emergence of Thought* (s. 123–134) a *The Myth of the Subjective* (s. 39–52).
- Draaisma, Douwe, 2003:** *Metafora paměti*, Praha: Mladá fronta, z holandštiny přeložil Ruben Pellar, ISBN 80-204-0919-X.
- Du Bos, Jean-Baptiste, 1978:** *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*, 1 vol., New York: AMS Press, z francouzštiny přeložil Thomas Nugent, ISBN 0404601707.
- Eco, Umberto, 2004:** *O literatuře*, Praha: Argo, z italštiny přeložila Alice Flemrová, ISBN 80-7203-588-6.
- Elgin, Catherine Z., 1995:** *Metaphor and Reference* in Radman (1995), s. 53–72.
- Eliade, Mircea, 2004:** *Obrazy a symboly*, Brno: Computer Press, z francouzštiny přeložila Barbora Antonová, ISBN 80-722-6902-X.
- **2006:** *Posvátné a profánní*, Praha: OIKOYMENH, z francouzštiny přeložil Filip Karfík, ISBN 80-7298-175-7.

- Foucault**, Michel, **1995**: *Sen a obraznost*, Liberec: Dauphin, z francouzštiny přeložil Jan Sokol, ISBN: 80-901842-1-9.
- **2007**: *Slova a věci*, Brno: Computer Press, z francouzštiny přeložil Jan Rubáš, ISBN 978-80-251-1713-2.
- Friedlander**, Eli, **2001**: *Sign of Sense. Reading Wittgenstein's Tractatus*, Cambridge (USA), London: Harvard University Press, ISBN 0-674-00309-8.
- Fudžii** Hiroaki (režie), **2005**: *Mišima Jukio no fucukakan* in Helfgott (2008), dokumentární film na DVD.
- Fukuyama**, Francis, **2006**: *Velký rozvrat. Lidská přirozenost a rekonstrukce společenského řádu*, Praha: Academia, z angličtiny přeložila Alena Faltýsková, ISBN 80-200-1438-1.
- Lexikon východní moudrosti**, **1996**, *Buddhismus. Hinduismus. Taoismus. Zen*, Olomouc: Votobia, Praha: Victoria Publishing, z němčiny přeložili Jan Filipický, Helena Heroldová, Josef Kolmaš, Vladimír Liščák, Stanislava Vavroušková, ISBN 80-7198-168-0, 80-85605-54-6.
- Hagège**, Claude, **1998**: *Člověk a řeč*, Praha: Karolinum, z francouzštiny přeložila Milada Hanáková, ISBN 80-7184-331-8.
- Hagiwara**, Takao, **1999**: *The Metaphysics of Womb in Mishima Yukio's The Sailor Who Fell from Grace with the Sea* in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 33, No. 2 (Oct., 1999), s. 36–75.
- Hall**, John Whitney; Janset, Marius B.; Kanai, Madoka; Twitchett, Denis, **1991**: *The Cambridge History of Japan, Volume 4, Early Modern Japan*, Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 0-521-22355-5.
- Haman**, Aleš, **1999**: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, Jinočany: H&H, ISBN 80-86022-57-9.
- Hašimoto**, Osamu, **2003**: „*Mišima Jukio*“ *towa nani mono datta no ka?*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-406104-2.
- Heinz-Mohr**, Gerd, **1999**: *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, Praha: VOLVOX GLOBATOR, z němčiny přeložila Eva Urbánková, ISBN 80-7207-300-1.
- Helfgott**, Elizabeth; Koresky, Michael (eds.), **2008**: *Yukio Mishima's Patriotism*, New York: The Criterion Collection, DVD + kniha, ISBN 978-1-60465-041-9.
- Henckmann**, Wolfhart; Lotter, Konrad, **1995**: *Estetický slovník*, Praha: Svoboda, z němčiny přeložil Dušan Prokop, ISBN 80-205-0478-8.
- Hlobil**, Tomáš, **1996**: *Kantova charakteristika poezie a (literární) estetika 18. století* in: *Svět literatury, Časopis pro novověké zahraniční literatury*, č. 12/1996, s. 1–14.
- Hobbes**, Thomas, **1996**: *Leviathan*, Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 0-521-56797-1.
- Hosoe**, Eikó, **1985**: *Barakei. Ordeal by Roses*, New York: Aperture, ISBN 0-89381-169-6.
- Hrabák**, Josef, **1971**: *Umíte číst poezii a prózu?* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, ISBN není uvedeno.
- **1973**: *Poetika*, Praha: Československý spisovatel, ISBN není uvedeno.
- Iga**, Mamoru, **1986**: *The Thorn in the Chrysanthemum*, Berkeley: University of California Press, ISBN 0-520-05648-5.
- Inaoka**, Kódži (ed.), **1993**: *Manjóšú džiten. Bessacu kokubungaku 46*, Tókjó: Gakutóša, BN09369752.
- Ingarden**, Roman, **1967**: *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, přeložili Hana Jechová a Jan Patočka, ISBN není uvedeno.
- Inoue**, Takaši; Kudó, Masajoši; Sató, Hideaki; Takamura, Akihito; Hešiki, Naoko, **1999**: *Jamanakako bungaku no mori. Mišima Jukio bungakukan*, Japan: Jamanakako bungaku mori. Mišima Jukio bungakukan, ISBN není uvedeno.
- Itasaka**, Gen a kol. (eds.), **1999**: *Encyclopedia of Japan*, Kurikku Džapan, CD-ROM Eibun Nihon daidžiten, Tókjó: Kódanša, ISBN 4-0620-9937-3.
- Jakobson**, Roman Osipovič, **1995**: *Poetická funkce*, Jinočany: H&H, z českých a cizojazyčných originálů vybral Miroslav Červenka, cizojazyčné texty přeložili Miroslav Červenka, Milada Chlěbcová a Terezie Pokorná, ISBN 80-85787-83-0.
- Jakobson**, Roman Osipovič; Pomorska, Krystyna, **1988**: *Dialogues*, Cambridge (USA): The MIT Press, ISBN 0-262-60016-1.
- Jung**, Carl Gustav, **1994**: *Duše moderního člověka*, Brno: Atlantis, z němčiny přeložil Karel Plocek, ISBN 80-7108-087-X.
- **1995**: *Člověk a duše*, Praha: Academia, z němčiny přeložili Karel Plocek, Alena Bernášková, Ludvík Běták a Jana Vašková, ISBN 80-200-0543-9.
- Kalnická**, Zdeňka, **2007**: *Archetyp vody a ženy*, Brno: Emitos, ISBN 80-903715-5-8.

- Keene, Donald, 2003:** *Five Modern Japanese Novelists*, New York: Columbia University Press, ISBN 0-231-12610-7.
- Kolářek, Luboš, 2008:** *Křížové výpravy* in *History revue*, roč. 1, č. 7, s. 50–56.
- Král, Oldřich; Hrbata Zdeněk (ed.), 2004a:** *Cesty. Pojem – Metafora – Žánr. Studie z komparatistiky IV*, Praha: Centrum komparatistiky FF UK, ISBN 80-7308-063-X.
- Král, Oldřich, 2004b:** *Cesty (Metaforý čínské imaginace)* in Král (2004a), s. 9–52.
- **2005:** *Čínská filosofie. Pohled z dějin*, Lásenice: Maxima, ISBN 80-901333-8-X.
- Krupa, Viktor, 1990:** *Metafora na rozhraní vědeckých disciplín*, Bratislava: Tatran, ISBN 80-222-0130-8.
- Kučka, Karol, 1988:** *Jukio Mišima – smrt, život a dielo* in Mišima (1988), s. 256–266.
- LaFleur, William R., 1986:** *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, ISBN: 0-520-05622-1.
- Lakoff, George; Johnson, Mark, 1981:** *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press, ISBN 0-226-46801-1.
- Landsberg, Paul Ludwig, 1990:** *Zkušenost smrti*, Praha: Vyšehrad, přeložili Ladislav Hejránek a Jan Sokol, ISBN 80-7021-054-0.
- Lebra, Takie Sugiyama, 1976:** *Japanese Patterns of Behavior*, Honolulu: University of Hawaii Press, ISBN 0-8248-0396-5.
- Líman, Antonín, 2000:** *Krajiny japonské duše. Čtrnáct esejů o moderní japonské literatuře*, Praha: Mladá fronta, ISBN 80-204-0848-7.
- **2008:** *Kouzlo šerosvitu. Úvahy o japonské kultuře*, Praha: DharmaGaia & Česko-japonská společnost, ISBN 978-80-86685-80-9.
- Locke, John, 1959:** *An Essay concerning Human Understanding*, New York: Dover Publication, 2 sv. ISBN není uvedeno.
- Lurker, Manfred, 2005:** *Slovník symbolů*, Praha: Euromedia Group - Knižní klub, z němčiny přeložila Alena Bakešová a kol., ISBN 80-242-1588-8.
- Macumoto, Tóru, 1990:** *Mišima Jukio: Nenpjó sakka dokuhon*, Tokio: Kawade šobó šinša, ISBN 4309700527.
- Man, Paul de, 1988:** *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, ISBN 3-518-11357-7.
- Mann, Thomas, 2005:** *Smrt v Benátkách*, Praha: Lidové noviny, z němčiny přeložila Jitka Fučíková, ISBN 80 86938-14-X.
- Matsunami, Kodo, 2005:** *Essentials of Buddhism: Its History, Evolution, and Modern Significance*, Tokyo: JABICS (Japanese Buddhism International Communications Service), ISBN 9784990215439.
- Maynard, Senko K., 1997:** *Japanese Communication. Language and Thought in Context*, Honolulu: University of Hawaii Press, ISBN 0-8248-1878-4.
- McGreal, Ian P. (ed.), 1998:** *Velké postavy východního myšlení. Slovník myslitelů*, Praha: Prostor, z angličtiny přeložil Jan Filipický a kol., ISBN 80-85190-93-1.
- McMullin, Ernan, 1995:** *The Motive for Metaphor* in Radman (1995), s. 375–390.
- Menke, Bettine, 1999:** *Dekonstrukce. Čtení, písmo, figura, performance* in Pechlivanos (1999), s. 121–144.
- Miller, Arthur I., 1995:** *Imagery and Metaphors: The Cognitive Science Connection* in: Radman (1995), s. 199–224.
- Miltner, Vladimír, 1997:** *Malá encyklopedie buddhismu*, Praha: Práce, ISBN 80-208-0394-7.
- Mishima, Yukio, 1966a:** *Mishima on Mishima* in Helfgott (2008), rozhovor pro televizní stanici NHK na DVD.
- **1966b:** *Mishima on Writing* in Helfgott (2008), zvukový záznam tiskové konference v Klubu zahraničních dopisovatelů v Japonsku (Foreign Correspondents' Club of Japan), která se uskutečnila 18. 4. 1966.
- **1971b:** *Madame de Sade*, Boston – Rutland, Vermont – Tokyo: Tuttle Publishing, z japonštiny přeložil Donald Keene, ISBN 4-8053-0659-9.
- **1980a:** *Sun and Steel*, Tokyo, New York, London: Kodansha International, z japonštiny přeložil John Bester, ISBN 0-87011-425-5.
- **1980b:** *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea*, New York: Perigee Books, z japonštiny přeložil John Nathan, ISBN 0-399-50489-3.
- **1985:** *Preface by Yukio Mishima* in Hosoe, 1985, s. 2–7.
- **1989:** *Five Modern Nō Plays*, Vermont and Tokyo: Charles E. Tuttle Company, z japonštiny přeložil Donald Keene, ISBN 0-8048-1380-9. Obsahuje hru *Sotoba Komachi* (s. 3–36).

- **1990a:** *Acts of Worship. Seven Stories*, Tokyo, New York, London: Kodansha International, z japonštiny přeložil John Bester, ISBN 4-7700-1507-0. Obsahuje novelu *Act of Worship* (s. 143–205) a povídky *Cigarette* (s. 107–124), *Fountains in the Rain* (s. 1–12), *Martyrdom* (s. 125–142), *Raisin Bread* (s. 13–33), *Sea and Sunset* (s. 93–105), *Sword* (s. 35–91).
- **1990b:** *Death in Midsummer and Other Stories*, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, ISBN 0-8048-1534-8. Obsahuje divadelní hru *Dōjōji* (s. 119–138) a povídky *Onnagata* (s. 139–161) a *The Seven Bridges* (s. 76–92, vše z japonštiny přeložil Donald Keene) a povídku *Patriotism* (s. 93–118, z japonštiny přeložil Geoffrey W. Sargent).
- **1993:** *The Samurai Ethic and Modern Japan. Yukio Mishima on Hagakure*, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, z japonštiny přeložila Kathryn Sparling, ISBN 0-8048-1875-4.
- **1994:** *The Temple of the Golden Pavilion*, London: Everyman's Library, z japonštiny přeložil Ivan Morris, ISBN 1-85715-169-0.
- **1998a:** *Confessions of a Mask*, London: Peter Owen, z japonštiny přeložil Meredith Weatherby, ISBN 0-7206-1031-1.
- **1999:** *After the Banquet*, New York: Vintage International, z japonštiny přeložil Donald Keene, ISBN 978-0-375-70515-1.
- **2000a:** *Runaway Horses*, Reading (Great Britain): Vintage (Random House), z japonštiny přeložil Michael Gallagher, ISBN: 0-09-928289-5.
- **2000b:** *Spring Snow*, Reading (Great Britain): Vintage (Random House), z japonštiny přeložil Michael Gallagher, ISBN: 0-09-928299-2.
- **2001a:** *The Decay of the Angel*, Reading (Great Britain): Vintage (Random House), z japonštiny přeložil Edward G. Seidensticker, ISBN: 0-099-28457-X.
- **2001b:** *The Temple of Dawn*, Reading (Great Britain): Vintage (Random House), z japonštiny přeložili E. Dale Saunders a Cecilia Segawa Seigle, ISBN: 0-099-28279-8.
- **2002:** *My Friend Hitler and Other Plays of Yukio Mishima*, New York: Columbia University Press, z japonštiny přeložil Satō Hiroaki, ISBN 0-231-12633-6. Obsahuje hry *A wonder tale: the moonbow* (s. 241–307), *My friend Hitler* (s. 116–159), *The decline and fall of the Suzaku* (s. 66–114), *The Rokumeikan* (s. 4–54), *The terrace of the leper King* (s. 164–218), eseje *Backstage essays* (s. 55–62) a přednášku *The flower of evil: kabuki* (s. 220–239).
- **2008:** *On Patriotism (The Rite of Love and Death)* in Helfgott (2008), z japonštiny přeložil Ted Goosen, s. 11–39.
- Mišima, Jóko; Fudžita, Micuo (1990):** *Šašinšú. Mišima Jukio '25- '70*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105091-0.
- Mišima, 1965:** *Júkoku (The Rite of Love and Death)* in Helfgott (2008), japonská a anglická verze filmu na DVD.
- **1967b:** *Sedm mostů in Světová literatura. Revue zahraničních literatur*, roč. 12, č. 5, z japonštiny přeložil Ivan Krouský, s. 122–128.
- **1970:** *Mišima Jukio ten*, Tókjó: Tóbu hjakkaten, katalog k retrospektivní výstavě, ISBN není uvedeno.
- **1986:** *Pět moderních her Nó*, Praha: Dilia, Informativní edice 253, z angličtiny přeložila Jitka Sloupová, ISBN není uvedeno. Obsahuje hru *Břímě krásky* (s. 3–22).
- **1988,** *Smäd po láske. Příboj*, Bratislava: Tatran, z japonštiny přeložil Karol Kuťka, ISBN není uvedeno. Obsahuje romány *Smäd po láske* (s. 5–149), *Příboj* (s. 151–255).
- **1995:** *Šiosai*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105007-4.
- **1996a:** *Akakuki no tera*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105023-6.
- **1996b:** *Kamen no kokuhaku*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105001-5.
- **1996c:** *Rokumeikan*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105035-X. Obsahuje hru *Rokumeikan* (s. 7–100).
- **1996d:** *Utage no ato*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105016-3.
- **1997a:** *Honba*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-5022-8.
- **1997b:** *Tennin gosui*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105024-4.
- **1998a:** *Gogo no eikó*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105015-5.
- **1998b:** *Haru no juki*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105021-X.
- **1998c:** *Markýza de Sade*, Svět a divadlo, roč. 9, č. 1, z japonštiny přeložila Vlasta Winkelhöferová, s. 121–162.

- **1998d:** *Zlatý pavilon*, Praha: Brody, z japonštiny přeložila Klára Macúchová, ISBN 80-86112-07-1.
- **1999a:** *Manacu no ši*, Tokio: Šinčóša, ISBN 4-10-105018-X. Obsahuje Mišimův komentář *Kaisecu* (s. 289–294) a povídky *Ame no naka no funsui* (s. 277–288), *Budópan* (s. 253–275), *Tabako* (s. 7–22).
- **1999b:** *Můj kamarád Hitler in Svět a divadlo*, 6/1999, s. 155 – 192, z japonštiny přeložila Vlasta Winkelhöferová.
- **2000a:** *Ai no kawaki*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105003-1.
- **2000b:** *Džunkjó*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105031-7. Obsahuje povídky *Džunkjó* (s. 55–72), *Mi-Kumano móde* (s. 239–297).
- **2000c:** *Hagakure njúmon*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105033-3.
- **2000d:** *Hanazakari no mori. Júoku*, Tokio: Šinčóša, ISBN 4-10-105002-3. Obsahuje Mišimův komentář vlastních děl *Kaisecu* (s. 281–286) a povídky *Hašizukuši* (s. 151–174), *Júoku* (s. 227–255), *Onnagata* (s. 175–203), *Umi to jújake* (s. 119–131).
- **2000e:** *Kindai nógakušú*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105014-7. Obsahuje hry *Dódžódži* (s. 153–178), *Sotoba Komači* (s. 85–107).
- **2000f:** *Kódógaku njúmon*, Tókjó: Bungeišundžú, ISBN 4-16-712401-7. Obsahuje eseje *Kakumeitecugaku tošite no jómeigaku* (s. 189–228), *Kódógaku njúmon* (s. 7–187).
- **2000g:** *Misaki nite no monogatari*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105026-0. Obsahuje povídku *Šigadera šónin no koi* (s. 221–238).
- **2000h:** *Ratai to išó*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105034-1. Obsahuje esej *Bunka bóeiron* (s. 281–321).
- **2000i:** *Sado kóšaku fudžin. Waga tomo Hittorá*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105027-9. Obsahuje hry *Sado kóšaku fudžin* (s. 7–115), *Waga tomo Hittorá* (s. 117–205).
- **2000j:** *Šósecuka no kjúka*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105030-9. Obsahuje eseje *Šinfaššizumuron* (s. 167–177), *Šósecuka no kjúka* (s. 7–117), *Watakuši no šósecu no hóhó* (s. 153–166).
- **2000k:** *Tóron: Mišima Jukio vs. Tódai Zenkjótó – Bi to kjódótai to Tódai tósó*, Tókjó: Kadokawa šoten, ISBN 4-04-121208-1.
- **2001a:** *Kinkakudži*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105008-2.
- **2001b:** *Ongaku*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-105017-1.
- **2001c:** *Wakaki samurai no tame ni*, Tókjó: Bungeišundžú, ISBN 4-16-712403-3. Obsahuje rozhovory *Anpo modai wo dó kangaetara joi ka?* (s. 145–169), *Bunbu rjódó to ši no tecugaku* (s. 205–268) a eseje *Wakaki samurai no tame ni seišin kówa* (s. xxx-xxx)+++
- **2002a:** *Džúdai šokanšú*, Tokio: Šinčóša, ISBN 4-10-105038-4.
- ; Hajaši, Fusao, **2002b:** *Taiwa: Nihondžindron*, Tókjó: Nacumešobó, ISBN 4-931391-96-6.
- **2002c:** *Moře v záři zapadajícího slunce in Nový Orient*, roč. 57, č. 3, z japonštiny přeložila Dita Nymburská, s. 91–95.
- **2003a:** *Mišima Jukio zenšú 34*, Tokio: Šinčóša, ISBN 4-10-642574-2. Obsahuje eseje *Adžisai no haha* (s. 553–557), *Ni ni roku džiken to wataši* (s. 107–119), *Waga ikudžiron* (s. 84–87) a rozhovory *Džieitai wo taiken suru. Jondžúrokkakan no hisokana „njútai“* (s. 404–413), *Furansu no terebi ni šošucuen. Bundan no wakadaišó Mišima Jukio-ši* (s. 31–34), *Mišima Jukio-ši to no 50 mon 50 kotae* (s. 543–550).
- **2003b:** *Taijó to tecu*, Tókjó: Čúókóronšinša, ISBN 4-12-201468-9.
- ; Jamauchi, Jukihito, **2003c:** *Rogosu no bišin*, Tókjó: Gakujóša, ISBN 4-907737-43-2.
- Mišima Jukio bungakukan** – webové stránky Literárního muzea Mišimy Jukia (adresa: 506-296 Hirano, Yamanakako-mura, Minamitsuru-gun, Yamanashi-Ken, 401-0502):
<http://www.mishimayukio.jp>.
- Miwa**, Masaši, **1982:** *Šintai no tecugaku*, Tókjó: Kóroša, ISBN není uvedeno.
- Morris**, Ivan, **1994:** *Chronology in Mishima* (1994), s. XXVI–XLI.
- Mucha**, Ivan, **2000:** *Symbols v jednání*, Praha: Karolinum, ISBN 80-246-0012-9.
- Muchová**, Ludmila, **2005:** *Vyslovit nevyslovitelné. Didaktika uvádění do světa symbolů*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, ISBN 80-7325-075-6.
- Nakadžima**, Nobujuki, **2002:** *Nihon kindai bungaku ši no keifu. Šinsecu – Mišima Jukio džiken*, Tokio: Tójo šuppan, Sansóša, ISBN 4-80969334-1.
- Nakonečný**, Milan, **1998:** *Psychologie osobnosti*, Praha: Academia, ISBN 80-200-0628-1.

- Napier**, Susan J., **1991**: *Escape from the Wasteland. Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*, Cambridge (USA): Harvard University Press, ISBN 0-674-26180-1.
- Nathan**, John, **2000**: *Mishima. A Biography*, New York: Da Capo Press, ISBN 0-306-80977-X.
- Neustupný**, Jiří V., **1978**: *Post-structural Approaches to Language. Language Theory in a Japanese Context*, Tokyo: University of Tokyo Press, ISBN 978-0860081944.
- **1984**: *Communicating with the Japanese*, Melbourne: Japanese Studies Centre, ISBN 0-8674-6333-3.
- Nibuja**, Takaši, **2004**: *Mišima Jukio to Fúkó. „Fuzai“ no šikó*. Tókjó: Seidoša, ISBN 4-7917-6165-0.
- Nietzsche**, Friedrich, **1992a**: *Nečasové úvahy I.*, Praha: Mladá Fronta, z němčiny přeložil Jan Krejčí, ISBN 80-204-0286-1.
- **1992b**: *Nečasové úvahy, II.*, Praha: Mladá Fronta, z němčiny přeložil Pavel Kouba, ISBN 80-204-0287-X.
- **1992c**: *Tak pravil Zarathustra*, Olomouc: Votobia, z němčiny přeložil Otakar Fischer, ISBN 80-85619-28-8.
- **1993**: *Ecce homo*, Praha: Naše vojsko, z němčiny přeložil Ladislav Benyovszky, ISBN 80-206-0270-4. Obsahuje pojednání *Ecce homo aneb Jak se staneme, čím jsme*, s. 89–155 a *Soumrak bůžků aneb Jak filosofovat kladivem*, s. 21–87.
- **2001**: *Tak pravil Friedrich Nietzsche*, Olomouc: Votobia, ISBN 978-80-7198-473-3. Obsahuje pojednání *Soumrak model čili jak se filosofuje s kladivem* (z němčiny přeložil Alfons Berka, s. 5–86).
- **2003**: *Mimo dobro a zlo*, Praha: Aurora, z němčiny přeložila Věra Koubová, ISBN 80-7299-067-5.
- **2008**: *Zrození tragédie čili helénství a pesimismus*, Praha: Vyšehrad, z němčiny přeložil Otakar Fischer, ISBN 978-80-7021-920-1.
- Nishida**, Kitarō, **1987**: *Last Writings. Nothingness and the Religious Worldview*, Honolulu: University of Hawai'i Press, z japonštiny přeložil David D. Dilworth, ISBN 0-8248-1554-8.
- Nishitani**, Keiji, **2006**: *On Buddhism*, New York: State University of New York Press, z japonštiny přeložili Jamamoto Seisaku a Robert E. Carter, ISBN 0-7914-6786-4.
- Nitobe**, Inazo, **2001**: *Bushido. The Soul of Japan*, New York, Tokyo, Osaka & London: ICG Muse, Inc., ISBN: 4-925080-37-7.
- **1904**: *Duše Japonska*, Praha: Josef Pelcl, z angličtiny přeložil Karel J. Hora, ISBN není uvedeno.
- Okakura**, Kakuzó, **1999**: *Kniha o čaji*, Praha: Brody, z angličtiny přeložila Dita Horáková, ISBN 80-86112-12-8.
- Okuno**, Takeo, **2000**: *Mišima Jukio densecu*, Tókjó: Šinčóša, ISBN 4-10-135602-5.
- Otabe**, Tanehisa, **1995**: *From "Clothing" to "Organ of Reason": An Essay on the Theories of Metaphor in German Philosophy in the Age of Enlightenment* in Radman (1995), s. 7–25.
- Overton**, Willis F.; Palermo, David S. (eds.), **1994**: *The Nature and Ontogenesis of Meaning*, London: Psychology Press, ISBN 978-0-8058-1211-4.
- Parsons**, Talcott, **1971**: *Společnosti. Vývojové a srovnávací hodnocení*, Praha: Svoboda, z angličtiny přeložila Eva Bártová, ISBN není uvedeno.
- Pavelka**, Jiří, **1982**: *Anatomie metafor*, Brno: Blok, ISBN není uvedeno.
- Vacek**, Jaroslav (ed.), **2003**: *Pandanus '03, Nature Symbols in Literature*, Praha: Charles University, Faculty of Arts, Institute of Indian Studies, ISBN 80-902608-9-6.
- Pechlivanos**, Miltos; Rieger, Stefan; Stuck, Wolfgang; Weitz, Michael (ed.), **1999**: *Úvod do literární vědy*, Praha: Herrman & synové, z němčiny přeložil Miroslav Petříček, ISBN 80-238-5329-5.
- Peregrin**, Jaroslav, **2003**: *Filosofie a jazyk (eseje a úvahy)*, Praha: TRITON, ISBN 80-7254-432-2.
- Peregrin**, Jaroslav (ed.), **2006**: *Logika 20. století: mezi filosofií a matematikou. Výbor textů k moderní logice*, Praha: Filosofia, ISBN 80-7007-228-8.
- Petrů**, Eduard, **2000**: *Úvod do studia literární vědy*, Olomouc: Rubico, ISBN 80-85839-44-X.
- Petrusek**, Miloslav; Miltová, Alena; Vodáková, Alena, **1994**: *Sociologické školy směry, paradigmata*, Praha: Sociologické nakladatelství a sociologický ústav AV ČR, ISBN 80-85850-04-4.
- Pinguet**, Maurice, **1993**: *Voluntary Death in Japan*, Cambridge (UK): Polity Press, z francouzštiny přeložila Rosemary Morris, ISBN 0-7456-0870-1.
- Pokorná-Klímová**, Lenka; Gut, Josef, **2007**: *Syndrom cyklického zvracení in Pediatrie pro praxi*, č. 1, s. 36–38.

- Pörtner**, Peter; Heise, Jens, **1995**: *Die Philosophie Japans. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Kröner, ISBN 3-520-43101-7.
- Quintilianus**, Marcus Fabius, **1985**: *Základy rétoriky*, Praha: Odeon, z latiny přeložil Václav Bahník, ISBN není uvedeno.
- Radman**, Zdravko (ed.), **1995a**: *From a Metaphorical Point of View. A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, ISBN 3-11-014554-5.
- Radman**, Zdravko, **1995b**: *How to Make Our Ideas Clear with Metaphors* in Radman (1995), s. 225–256.
- Rayns**, Tony, **2008**: *The Word Made Flesh* in Helfgott (2008), s. 5–9.
- Reischauer**, Edwin O.; Craig, Albert M., **2000**: *Dějiny Japonska*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, z angličtiny přeložili David Labus a Jan Sýkora, ISBN 80-7106-391-6.
- Richards**, Ivor Armstrong, **1936**: *The Philosophy of Rhetoric*, London: Oxford University, ISBN není uvedeno.
- Richie**, Donald, **2001**: *Foreword* in Yourcenar (2001), str. VII–XIV.
- Saeki**, Shōichi, **1999a**: *On the Opening of the Mishima Yukio Literary Museum* in Saeki (1999b), s. 1.
- Saeki**, Shōichi a kol., **1999b**: *Mishima Yukio Literary Museum*, Japan: Mishima Yukio Literary Museum, ISBN není uvedeno.
- Satō**, Hiroaki, **2002**: *Preface* in Mishima (2002), s. VII–IX.
- Scott-Stokes**, Henry, **1974**: *The life and Death of Yukio Mishima*, New York: Farrar, Straus and Giroux, ISBN 0-374-18620-0.
- Searle**, John R., **1974**: *Speech Act. An Essay in the Philosophy of Language*, London: Cambridge University press, ISBN 0-521-09626-X.
- **1985**: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, ISBN 0-521-31393-7.
- Schopenhauer**, Arthur, **1994**: *O spisovatelství a stylu*, Praha: Hynek, z němčiny přeložila Věra Koubová, vybral Petr Sacher, ISBN 80-85906-00-7.
- Schumann**, Hans Wolfgang, **2008**: *Svět buddhistických obrazů. Ikonografická příručka buddhismu mahájány a tantrajány*, Praha: Academia, z němčiny přeložil Jan Filipický, ISBN 978-80-200-1674-4.
- Schwarzová**, Monika, **2009**: *Úvod do kognitivní lingvistiky*, Praha: Dauphin, z němčiny přeložil Filip Smolík, ISBN 978-80-7272-155-9.
- Sims**, Richard, **2001**: *Japanese Political History since the Meiji Renovation, 1868-2000*, London: Hurst & Company, ISBN 1-85065-452-2.
- Sobotka**, Milan; Machovec, Dušan (editoři), 1989: *Zlomky předsokratovských myslitelů*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, Univerzita Karlova, Fakulta filozofická, z řečtiny přeložil Karel Svoboda, ISBN není uvedeno.
- Soskice**, Janet Martin; Harré, Rom, **1995**: *Metaphor in Science*, in Radman (1995), s. 287–307.
- Starrs**, Roy, **1994**: *Deadly Dialectics. Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Folkestone: Japan Library, ISBN: 1-873410-25-5.
- Suzuki**, Daisetz Teitaro, **2007**: *Mysticism, Christian and Buddhist*, USA: Forgotten Books, ISBN 978-1-60506-132-0.
- Swann**, Thomas E., **1972**: *What Happens in Kinkakuji* in *Monumenta Nipponica*, Vol. 24, No. 4, s. 399–414.
- Šimonaka**, Naoja (editor) **1988**: *Sekai daihjakka džiten*, sv. 12 (ši-ša), Tókjó: Heibonša, ISBN není uvedeno.
- Švarcová**, Zdenka, **1999**: *Vesmír v nás. Inspirace a útěcha v japonském jazyce a literatuře*, Praha: Academia, ISBN 80-200-0725-3.
- **2003**: *Meanings condensed in Japanese short poems*, in Vacek, Jaroslav (ed.), 2003: *Pandanus '03: Nature Symbols in Literature*, Praha: Charles University, Faculty of Arts, Signeta, ISBN 80-902608-9-6, s. 99–116.
- **2005a**: *Japonská literatura 712–1868*, Praha: Karolinum, ISBN 80-246-0999-1.
- **2005b**: *Kultivovanost, tradice, hodnoty (O působivosti tvaru, provedení a textu hry nó)* in *Disk* (časopis pro studium dramatického umění), č. 11/2005.
- Takahaši**, Bundži, **1989**: *Mišima Jukio no sekai. Jósei no jume to fuzai no bigaku*, Tokio: Šintenša, ISBN 4-7879-7505-6.
- Tanaka**, Mijoko (editor), **2000**: *Ketteiban Mišima Jukio zenšú. Bocugo sandžunen kinen šuppan*, Tókjó: Šinčóša, katalog Mišimovy tvorby, ISBN není uvedeno.
- Totman**, Conrad, **1993**: *Early Modern Japan*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, ISBN 0-520-08026-2.

- Turner**, Mark, **1994**: *Design for a Theory of Meaning* in W. Overton (1994), s. 91–107.
- Učida**, Masanori, **1993**: *Hiju džiten* in Inaoka (1993), s. 297–317.
- Vaňková**, Irena; Nebeská, Iva; Saicová Římalová, Lucie; Šlédrová, Jasňa, **2005**: *Co na srdci, to na jazyku*, Praha: Karolinum, ISBN 80-246-0919-3.
- Vaňková**, Irena, **2007**: *Nádoba plná řeči*, Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, ISBN: 978-80-246-1122-8.
- Vico**, Giambattista, **1991**: *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů*, Praha: Academia, z italštiny přeložil Martin Quotidian, ISBN 80-200-0051-8.
- Viewegh**, Josef, **1999**: *Psychologie umělecké literatury*, Brno: Psychologický ústav AV ČR; Nakladatelství Pavel Křepela, ISBN 80-902653-1-6.
- Vlašín**, Štěpán a kol., **1984**: *Slovník literární teorie*, Praha: Československý spisovatel, ISBN není uvedeno.
- Watanabe**, Minoru, **2000**: *O podstatě japonského jazyka*, Praha: Karolinum, z japonštiny přeložila Zdenka Švarcová, ISBN 80-246-0058-7.
- Wellek**, René; Warren, Austin, **1996**: *Teorie literatury*, Olomouc: Votobia, z angličtiny přeložil Miloš Calda, ISBN 80-7198-150-8.
- Winkelhöferová**, Vlasta, **1998**: *Jukio Mišima. První moderní japonský dramatik uvedený na pražské scéně*, Program Divadla na Vinohradech, s. 2–10.
- Wittgenstein**, Ludwig, **1993**: *Tractatus logico-philosophicus*, Praha: Oikoymenh, z němčiny přeložil Jiří Fiala, ISBN 80-85241-30-7.
- Wyatt**, David K., **2004**: *Dějiny Thajska*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, ISBN 80-7106-492-0.
- Yourcenar**, Marguerite, **2001**: *Mishima. A Vision of the Void*, Chicago: The University of Chicago Press, z francouzštiny přeložil Alberto Manguel, ISBN 0-226-96532-5.
- Zuska**, Vlastimil, **1993**: *Temporalita metafor. Časovost estetického znaku*, Praha: Gryf, ISBN není uvedeno.